அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் காணலாகும் கதைமாந்தர்கள்

இரா. திராவிடராணி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் காணலாகும் கதைமாந்தர்கள்

முனைவர் இரா. திராவிடராணி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES
இரண்டாம் முதன்மைச் சாலை
மையத் தொழில்நுட்பப் பயிலக வளாகம்
தரமணி, சென்னை-600 113

டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு
(அறக்கட்டளை நிறுவியவர் : டாக்டர் பா. சிவந்தி ஆதித்தனார், அதிபர், தினத்தந்தி)
வரிசை எண் : 22

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	:	Araṅkiyal nōkkil kapilar pāṭalkaḷil kāṇalākum kataimāntarkaḷ
Author	:	Dr. R. Dravidarani Senior Lecturer Govt. Arts College for Women, Pudukottai
General Editor	:	Dr. K.A. Gunasekaran Director International Institute of Tamil Studies Tharamani, Chennai - 600 113
Publisher & ©	:	International Institute of Tamil Studies II Main Road, C.I.T. Campus Chennai - 600 113 Ph: 22542992
Publication No.	:	682
Language	:	Tamil
Edition	:	First
Year of Publication	:	2010
Paper Used	:	18.6 Kg TNPL Maplitho
Size of the Book	:	1/8 Demy
Printing type used	:	10 Point
No. of Pages	:	x + 214
No. of Copies	:	1200
Price	:	Rs.100/- (Rupees One hundred Only)
Printed by	:	United Bind Graphics 43/95, Millers Road Kilpauk, Chennai - 600 010.
Subject	:	The dramatic characters in Kapilar's verses of Sangam Literature

---

அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாளர் கருத்துகட்கு நிறுவனம் பொறுப்பன்று.

பேரா. முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113

அணிந்துரை

தொன்று நிகழ்ந்த தனைத்தும் உணர்ந்திடு
சூழ்கலை வாணர்களும் - இவள்
என்று பிறந்தவள் என்றுணராத
இயல்பினளாம் எங்கள் தாய்

எனப் போற்றிப் பாடினார் பாரதியார்.

இளமைநலஞ்சான்ற இன்றமிழ் அன்னைக்கு எழில்நலம் கூட்டுவன சங்க இலக்கியங்கள் ஆகும். பாட்டும் தொகையும் எனப் பன்னப்பெறும் இப் பனுவல்கள் சற்றொப்ப 2400 பாடல்களைத் தன்னகத்தே கொண்டவை ஆகும். அவற்றில் பத்தில் ஒரு பங்குப் பாடல்களைப் பாடியவர் கபிலர் ஆவார். கபிலர் புலனழுக்கற்ற அந்தணாளன், செறுத்த செய்யும் செந்நாவலன், வெறுத்த கேள்வி விளங்குமொழிக் கபிலன், நாவல் பாடிய நல்லிசைக் கபிலன், குறிஞ்சிக் கபிலன் என்றெல்லாம் பண்டைப் புலவர்களால் பலபடப் பாராட்டப்பெற்றவர்.

கபிலரின் பாடல்களைத் தொகுத்துக்குவித்து அவற்றை அகம் என்றும் புறம் என்றும் பிரித்து வகைப்படுத்திப் பாடல்களில் பயின்றுள்ள கருத்துக்களை எல்லாம் அலசி ஆராய்ந்து அவற்றுள் நாடகக்கூறுகள் நவமென ஒளிரும் பாடல்களைத் தேர்ந்து அவற்றின் துணைகொண்டு இச்சொற்பொழிவு நூல் படைக்கப் பெற்றிருக்கிறது. தரப்படுகின்ற தரவுகள் அத்தனைக்கும் மிகச்சரியான சான்றாதாரங்கள் தக்கபடி காட்டப்பட்டுள்ளன. இவை கற்றோர்க்கும் கைவிளக்காகும். நூலின் ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் நூலாசிரியரின் நுண்மாண் நுழைபுலம் ஒளிர்கின்றது. அவரால் தேடித் தரப்பட்டிருக்கும் பாடலில் அவரின் தேடல் தெளிவாகின்றது.

பண்டைய பனுவல்கள் எப்படியெல்லாம் பார்க்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கும் அப்படி பார்த்தால் கிடைக்கும் பயன்கள் இவை இவை என்பதற்கும் இந்நூல் படமாகவும், படமாகவும் அமைகிறது. ஆய்வு மாணவர்க்கு இது ஓர் அரும்பெரும் வழிகாட்டியாகவும், அறிவார்ந்த புல்வர்க்குப் புலவிருந்தாகவும் அமைந்திடும் என உறுதியாகக் கூறலாம்.

ஆற்றொழுக்குப் போன்ற அழகான தமிழ்நடை, மரபுநெறி மீறாத ஆய்வுக்கண்ணோட்டம், ஐயமும் மருட்கையும் அகற்றும் அறிவார்ந்த சிந்தனைகள், செறிவார்த்த கருத்துக்கள் ஆகிய இவை எல்லாம் நூலுக்கு மேலும் அணிகூட்டுகின்றன.

இந்நூலைத் தமிழ்கூறு நல்லுலகம் ஏற்றுப் போற்ற வேண்டும் என்றும், நூலாசிரியர் இதுபோன்ற ஆய்வு நூல்கள் பலவற்றை எழுதித் தமிழன்னைக்கு எழில் கூட்டவேண்டும் என்னும் வேண்டுகோளையும் வாழ்த்தையும் தெரிவித்துக் மகிழ்கின்றேன்.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வருவதோடு தம் தனிப்பட்ட அக்கறையைக் காட்டிவரும் **நிறுவனத் தலைவரும் தமிழக அரசின் முதல்வருமான மாண்புமிகு டாக்டர் கலைஞர்** அவர்களுக்குத் தமிழுலகம் என்றும் நன்றிக் கடன்பட்டுள்ளது.

தமிழ்ப்பணிகளுக்கு ஆற்றுப்படுத்தி வரும் **மாண்புமிகு தமிழக நிதியமைச்சர் பேராசிரியர் க. அன்பழகன்** அவர்களுக்கு எம் நன்றி என்றும் உரியது.

நிறுவனச் செயல்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருந்துவரும் **தமிழ் வளர்ச்சி, அறநிலையம் மற்றும் செய்தித் துறை அரசுச் செயலாளர் திரு. இரா. சிவக்குமார் இ.ஆ.ப.** அவர்களுக்கும் நன்றி.

இச்சொற்பொழிவின் எழுத்துருவை மெய்ப்புத் திருத்தம் செய்த முனைவர் ஆ. தசரதன் அவர்களுக்கும், இச்சொற்பொழிவு மற்றும் நூல் வெளியீடு தொடர்பான அனைத்து ஏற்பாடுகளையும் செய்த நிறுவனப் பணியாளர்கள் மற்றும் கணிப்பொறியாளர் திருமதி எ.ம. லட்சுமி ஆகியோருக்கும் எம் நன்றிகள் என்றுமுண்டு. இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த **யுனைடெட் பைண்ட் கிராஃபிக்ஸ்** அச்சகத்தாருக்கு எம் பாராட்டுகள்.

இயக்குநர்

ஆசிரியரைப் பற்றி....

பெயர் **இரா. திராவிடராணி**. பெற்றோர் ச. இராஜரத்தினம், செங்கோல்மேரி.

இவர் இளங்கலையையும் (பி.லிட்.), முதுகலையையும், ஆய்வியல் நிறைஞர் (தமிழ் இலக்கணம்) பட்ட ஆய்வினையும் தஞ்சாவூரிலுள்ள தமிழவேள் உமாமகேசு வரனார் கரந்தைக் கலைக் கல்லூரியில் பயின்றார்.

இவர் **கபிலர் பாடல்களில் நாடகக்கூறுகள்** என்ற தலைப்பில் முனைவர் பட்ட ஆய்வினைத் தஞ்சாவூரிலுள்ள தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் முடித்தார்.

இவர் 1996 முதல் 2008 வரை தஞ்சாவூர் குந்தவை நாச்சியார் அரசு மகளிர் கலைக் கல்லூரியில் தமிழ்ப் பேராசிரியராகப் பணிபுரிந்தார். 2008 முதல் தற்போது வரை புதுக்கோட்டை அரசு மகளிர் கலைக் கல்லூரியில் தமிழ்ப் பேராசிரியராகப் பணிபுரிந்து வருகிறார்.

1993 முதல் சிதம்பரம் நந்தனார் மடத்தில் நந்தனார் கல்விக் கழக உறுப்பினராகவும், 2002 முதல் 2005 வரை சிதம்பரம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆளவை உறுப்பினராகவும் உள்ளார். கல்லூரிப் பாடத் திட்டக் குழுவில் உறுப்பினராய் இருந்துள்ளார்.

சிதம்பரம் “நந்தனார் ஆண்கள் மற்றும் பெண்கள் மேல்நிலைப்பள்ளி” மற்றும், விடுதிகளின் ஆலோசனைக்குழுவில் உறுப்பினராகக் கலைஞர் அரசால் நியமிக்கப்பட்டுள்ளார்.

27 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாகப் பெண்ணுரிமைக்காகவும், தலித் மக்களின் உரிமைக்காகவும் களப்பணி ஆற்றியுள்ளார்.

வானொலி, தொலைக்காட்சி, பொது மேடைகளில் பலமுறை இலக்கியம், சமூகப் பொருண்மைகளில் உரை நிகழ்த்தியுள்ளார். பல பன்னாட்டுத் தேசியக் கருத்தரங்குகளில் 100க்கும் மேற்பட்ட கட்டுரைகளை வழங்கியுள்ளார்.

நன்றியுரை

அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் கதைமாந்தர்கள் என்னும் இந்நூலை வெளியிடும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்திற்கு முதற்கண் என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூல் வடிவம் பெற்று வெளிவருவதற்கு முழுமுதற் காரணமாய்த் திகழ்பவர் என் வளர்ச்சியைத் தன் வளர்ச்சியாய்க் கருதும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநர், முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன் அவர்களுக்கும் என் உளம் கனிந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

ஈன்ற பொழுதிற் பெரிதுவக்கும் தன்மகனைச்
சான்றோன் எனக்கேட்ட தாய்

என்ற திருக்குறளுக்கேற்ப என் வளர்ச்சியில் என்னைவிட அதிகமாக அக்கறைகாட்டி வழிநடத்தி என்னை வாழ வைத்த தெய்வமாகிய நாவலர் ந.மு.வேங்கடசாமி நாட்டார் திருவருள் கல்லூரியின் நிறுவனத் தலைவர் மறைந்த தமிழறிஞர் பேராசிரியர் திருமிகு பி.விருத்தாசலம் அவர்களுக்கு என் பணிவான நன்றிகள் உரியவாகுக.

மேலும் முனைவர் பட்ட நெறியாளர் முனைவர் திரு. க. இரவீந்திரன் அவர்களுக்கும், இந்நூல் சிறப்புடன் அமைவதற்குப் பெரிதும் உதவிய என் தந்தைக்கு ஒப்பானவரும், நாவலர் ந.மு.வேங்கடசாமி நாட்டார் திருவருள் கல்லூரியின் முதல்வர் முனைவர் இரா.கலியபெருமாள், திரு. கோவிந்தசாமி அவர்களுக்கும் பெற்ற தாயையும் பேணி வளர்த்த அறிவாசான் பி.விருத்தாசலம் அய்யா அவர்களையும் இழந்து மீளாத்துயரில் இருந்த எனக்கு, ஆறுதலாய் அருமருந்தாய் அமையும் வண்ணம் இந்நூலை வெளியிட்டு மகிழும் என் அருமைச் சகோதரரும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநருமாகிய முனைவர் கரு. அழ. குணசேகரன் அவர்களுக்கும் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் பணிபுரியும் நல்லுள்ளங் கொண்ட சான்றோர்க்கும் என் அன்பையும் நன்றியையும் மீண்டும் ஒருமுறை தெரிவித்து மகிழ்கிறேன்.

முனைவர் இரா. திராவிடராணி
135/N, காசிபிள்ளையார் கோவில் தெரு,
வடக்குவாசல் அஞ்சல்,
தஞ்சாவூர் - 8.

முன்னுரை

தமிழ்ச் சமூகத்தின் பண்பாட்டு வரலாற்றைக் காட்டும் இலக்கியப் பதிவுகளாக அமையும் சங்க இலக்கியங்கள் இக்காலகட்டத்தில் தோன்றியனவாகக் கொண்டு இக்காலத்தைச் சங்க காலம் என்றும் குறிப்பிடலாம்.

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு என்று வகை, தொகை செய்யப்பட்டுள்ள சங்க இலக்கியப் பாடல்களைப் பாடியுள்ள புலவர்களில் பாட்டுத் தொகையாலும் பாடும் திறத்தாலும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க புலவராக விளங்குபவர் கபிலர் ஆவார். சங்க இலக்கியங்களில் இவருடைய பாடல்களாக இடம் பெற்றுள்ள பாடல்களின் எண்ணிக்கை 235 ஆகும். இப்பாடல்களில் பெரும்பாலானவை பண்டைத் தமிழர்களின் அகவாழ்வைப் பற்றியனவாகும். இவருடைய பாடல்கள் குறிஞ்சித் திணையைக் கற்பனை ஓவியமாக்கி, சொற்படமாக்கி, கருத்துக் காட்சியாக்கிக் காட்டும் திறன் கொண்டவை எனலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் இடம்பெற்றுள்ள அகப்பொருள் பாடல்கள், நீண்ட நேரம் நடிப்பதற்குரிய பெரியதொரு நாடகத்தின் தனிக் காட்சிகளைப் போன்று தோன்றுகின்றன. ஒவ்வொரு பாட்டும் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சி நிலையை விளக்கியுரைக்கிறது. இந்நிகழ்ச்சி நிலைப் பாடல்களை யாதாகிலும் ஒரு முறையில் அடுத்தடுத்து வைத்துத் தொகுப்போமானால், அவையனைத்தும் ஒரு முழுமையான நாடகத்தின் பல்வேறு காட்சிகளாக அமையும். அகப்பொருள் பாடல்களுள் இடம்பெறும் நாடக மாந்தர், பல்வேறு வகையான உணர்ச்சிகளால் உந்தப்படும் திறத்தை இப்பாடல்களில் கண்டு இன்புறலாம்.

அவர்கள் தங்களுடைய உணர்ச்சிகளையும், கருத்துகளையும் வெளியிடும் முறை நாடகத் தனி மொழிகளைப் போன்றனவாகத் தோன்றுகின்றன. தங்கள் உள்ளத்து எழும் ஒவ்வொரு எண்ணத்திற்கும், உணர்ச்சிக்கும், அவர்கள் வடிவம் கொடுப்பதைப் போன்று, கவிஞன் அகப்பாடல்களை இயற்றுகிறான். அவை ஒரு பெரிய நாடகத்தின் குறிப்பிட்ட ஒரு காட்சியில் நடைபெறும் உரையாடல்களைப் போன்று காட்சி தருகின்றன. இக்கூற்று சங்க இலக்கிய அகப்பொருள் பாடல்கள்

நாடகக் கூறுகள் மிகுந்தனவாக அமைந்துள்ள பாங்கினை விளக்குவதாக அமையக் காணலாம்.

இந்தப் பின்னணியில் சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெற்றுள்ள கபிலர் பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கதைமாந்தர்களைக் கண்டு விளக்குவதாக இந்த நூல் அமைகிறது. ''அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் கதைமாந்தர்கள்'' என்பது இந்த நூலின் தலைப்பாகும். சங்க இலக்கியங்களில் கபிலரின் பங்களிப்பு சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைந்துள்ள நிலையில் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தின் அகவாழ்க்கையையும் புறவாழ்க்கையையும் விளக்கிக் காட்டும் கபிலரின் சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் அமைந்து விளங்கும் நாடக் கதை மாந்தர்களே இந்நூல் தலைப்பின் உள்ளீடான பொருளாகும்.

இந்நூலின் நோக்கமாகக் கீழ்க்கண்டவை கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

1. சங்க இலக்கியங்களில் நாடகக் களங்கள், கூறுகள் ஆகியவற்றை அறிதல்.

2. கபிலர் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள், நாடக உத்திகள் ஆகியவற்றை வெளிக்கொணர்ந்து அவற்றின் சிறப்புத் தன்மைகளைப் புலப்படுத்துதல்.

3. கபிலர் பாடல்கள் பெற்றுள்ள குறிப்பிடத்தக்க தன்மைகளை வெளிக்கொணர்வதன் மூலம், சங்க இலக்கியத்தின் நாடக வளமையையும், சங்க இலக்கியப் புலவர்களின் நாடகப் புலமையையும் நிறுவுதல்.

சங்கப் புலவர்களில் ஒருவராகப் பாட்டுத் திறத்தால், தம் காலப் புலவர்களால் போற்றப்பட்ட கபிலரின் சங்க இலக்கியப் பாடல்களைக் கொண்டு இந்த நூல் எழுதப்படுவதால் தொல்கபிலர் பாடல்களும், பிற்காலக் கபிலதேவ நாயனார் பாடல்களும் இந்நூலில் முற்றாக விலக்கப்பட்டன.

தமிழ் நாடகத்தின் தொன்மைச் சிறப்பினை வெளிக்கொணரும் வண்ணம் சங்ககாலம் முதற்கொண்டு தமிழ் நாடகம் குறித்த செய்திகளும் தமிழ்க் கூறுகள் குறித்த செய்திகளும் இந்நூலில் சிறப்பாக விளக்கப் பெறுகின்றன.

சங்க இலக்கியங்களாகிய எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் பாட்டு எண்ணிக்கையால் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கனவாகக் கபிலரின் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. அந்த வகையில் சங்க இலக்கியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள கபிலரின்

பாடல்களை அறிமுக நோக்கில் கூறுவதோடு சங்கப் பாடல்களில் கபிலர் தவிர்த்த ஏனைய புலவர்களின் பாடல்களும் உள்ளன. அவற்றுள் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள் மிகுதியாக அமைந்துள்ளன. நாடகக் கூறுகளாக நாடகவியலார் குறிப்பிடும் கதைக்கரு, கதை அமைவு, காட்சிப் பின்புலம், மெய்ப்பாடுகள், உரையாடல் முதலியவை கபிலரின் பாடல்களில் மிகுதியாக அமைந்துள்ளன. அந்த வகையில் மேற்குறித்த நாடகக் கூறுகள் கபிலரின் பாடல்களில் அமைந்துள்ள பாங்கினைக் கண்டு விளக்குவதோடு கபிலர் பாடல்களில் இடம்பெறும் தலைவன், தலைவி, தோழி முதலியோர் கூற்றுகளின் வாயிலாகவும், காட்சிப் பின்புலங்களினாலும் அகப் பாடல்களின் நாடகக் கூறுகளைக் காணலாம்.

பாரியின் பறம்புமலை, மூவேந்தர்களின் முற்றுகை, பாரியின் சிறப்பு, இருங்கோவேள், விச்சிக்கோன், சேரமான் செல்வக்கடுங்கோவாழியாதன் ஆகியவர்களுடன் உரையாடும் திறன், பாரி மகளிரின் நிலையை விளக்கும் பாங்கு, கதை, கதைக்கோப்பு, பாத்திரம், காட்சிப் பின்புலம், வாழ்க்கையின் பேருண்மைகள் முதலியன அறியமுடிகின்றன.

கபிலர் பாடல்களில் பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தினர் கதை மாந்தர்களாகப் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளனர். அகப்பொருள் பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, செவிலி, தலைவன் தலைவியின் பெற்றோர் ஆகியோரும் பாத்திரங்களாக அமைந்துள்ளனர். கபிலர் பாடல்கள் நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டு விளங்கும் தன்மையன என்ற நிலையில் பாடல்கள் சுட்டும் மாந்தர்களை நாடக மாந்தர்களாகக் கொண்டு தலைமை மாந்தர்கள், துணை மாந்தர்கள், பிற மாந்தர்கள் என்ற நிலையில் கபிலர் படைத்துக் காட்டியுள்ள நாடக மாந்தர்களின் பொது இயல்புகள், சிறப்பியல்புகள் ஆகியவை இந்நூலில் ஆராயப்படுகின்றன. அத்துடன் இக்கதை மாந்தர்கள், கபிலரின் பாடல்கள் நாடகமாகும் தன்மைக்குத் துணை செய்யும் பாங்கும் விளக்கப்படுகிறது.

உள்ளே

நாடகக் கூறுகள்	1
சங்க இலக்கியமும் கபிலர் பாடல்களும்	34
கபிலர் பாடல்களில் நாடகக் கதைமாந்தர்கள்	70
கபிலரின் அகப்பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள்	119
கபிலரின் புறப்பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள்	177
முடிவுரை	202
துணை நூல்கள்	207

நாடகக் கூறுகள்

கலை என்பது மனித மனத்தின் ஆழ்ந்த அனுபவ வெளிப்பாடாகும். மனித மனத்தின் ஆழத்தில் புதைந்து கிடக்கும் தன்மைகளை, தத்துவத்தை, முருகியலை நெறிப்படுத்துவதே கலையின் இயல்பு என்று குறிப்பிடும் ஆறு. அழகப்பன்[1], இலக்கியம், கலை என்ற இரண்டிலும் இணைந்த ஓர் அற்புதமான படைப்பு நாடகக்கலை[2] என்றும் குறிப்பிடுவார். இத்தகைய அற்புதமான கலைப் படைப்பாக விளங்கும் நாடகக்கலை குறித்த பல்வேறு செய்திகள் இலக்கியங்களில் காணக்கிடக்கின்றன.

நாடகப் பிரதி என்றவாறு வழங்கப்படும் நாடக இலக்கியம் பல்வேறு நாடகக்கூறுகளின் சேர்க்கையினால் உருவாக்கப் படுவதாகும். அரங்கியல் நிலையல் நாடக நிகழ்த்தல் என்பது பல்வேறு அரங்கக் கூறுகளின் இணைவில் சாத்தியமாவதாகும்.

தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி, இலக்கிய வடிவ நாடகங்களாக அறியப்படும் சிற்றிலக்கியங்களின் காலம் வரையிலான தமிழ் நாடகம் குறித்த செய்திகளை வரலாற்றின் ஊடாகக் காண்பதும், கபிலர் பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகளை, இனம் கண்டு விளக்குவதற்கு முன் நாடகக்கூறுகள் எவை எவை என்பதைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வதும் அவசியம் என்ற நிலையில் கபிலர் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகளைக் காண்பதற்கு ஒரு முன்னோட்டமாகத் 'தமிழ் நாடகம் நாடகக் கூறுகள்' என்னும் இத்தலைப்பு அமைகிறது.

வரலாற்றில் தமிழ் நாடகம்

மனமகிழ்ச்சிக்காக ஆடப்பட்ட ஆட்டங்களே நாடகக் கலையின் தொடக்கமாகும். மனமகிழ்ச்சிக்காக ஆடப்பட்ட ஆட்டம் சடங்குமுறை ஆட்டமாகப் பரிணமித்து, கூத்தாக உருவெடுத்து, நாடகமாகத் தோற்றம் கொண்டிருக்க வேண்டும் இதனை,

ஆட்டம் > சடங்குமுறை ஆட்டம் > கூத்து > நாடகம்[3]

என்றவாறு வாய்பாட்டில் குறிப்பிடக் காணலாம். இங்குத்

> தொல்கால வாழ்வியலில் எந்த ஒரு சமூகக் குழுவிலும் நாடகப் பாங்கான கூட்டு நிகழ்வுகள் அச்சமூகத்தின் பிரிக்க முடியாத ஒரு அங்கமாக விளங்கி வந்திருக்கின்றன. விலங்காயிருந்த மனிதன் வேட்டைத் தொழிலில ஈடுபட்டு, பின் பயிரிடவும் கற்று நிலையான இருப்பிடங்களை உருவாக்கி வாழத் தொடங்கிய வளர்ச்சியின் ஊடே ஒரு வேட்டையின் வெற்றிக் களிப்பாக அறுவடையின் விழாக் கொண்டாட்டமாக அல்லது பிற வழிபாட்டுச் சடங்காக நாடகம் முகிழ்த்திருக்கிறது[4]

என்னும் குறிப்பை நோக்கலாம்.

> நாடகம் என்பது எல்லா நாட்டிலும் ஒரு தெய்வம் தொடர்புடைய இலக்கியமாகவே கருதப்படுகிறது[5]

என்னும் கூற்றினைக் கொண்டு உலகில் நாடகத் தோற்றம் என்பது சமயத்தின் அடிப்படையிலேயே அமைந்திருக்கிறது எனலாம். தமிழில் வழக்கில் இருந்துவரும் துதிப்பாடல்களே தமிழ் நாடகத் திற்குத் தோற்றுவாய் செய்தன என்பர்.[6] இவ்வாறு சமயத்தின் அடிப்படையில் தோன்றி வளர்ந்ததாகக் கொள்ளப்படும் தமிழ் நாடகம் தன் வளர்ச்சிப் போக்கின் ஒரு கட்டத்தில் நாட்டில் நிலவிய அரசியல் குழப்பம், வேற்று நாட்டவரின் அதிகார ஆதிக்கம் ஆகியன காரணமாக ஒரு தேக்க நிலையினை அடைந்த நிலையில் தமிழ் மாந்தர்களை வைத்து நாடகங்கள் எழுதப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணத் தூண்டுதலால் தமிழில் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி முதலிய நாடக இனங்கள் தோன்றின.

தமிழ் நாடகத்தின் இத்தகைய தொன்மை குறித்து வரலாற்று அடிப்படையில் அறிந்து கொள்ளப் போதுமான எழுத்துப் பதிவுகள் எதுவும் கிடைத்தில. நாடகம் குறித்த நூல்களாக அறியப்படும் செயிற்றியம், அகத்தியம், குணநூல், முறுவல், சயந்த நூல், மதிவாணனார் நாடகத் தமிழ் நூல், சுத்தானந்தப் பிரகாசம் ஆகியன பற்றி உரையாசிரியர்களால் எடுத்தாளப்படுகின்ற குறிப்புகள் வழியே அறியமுடிகிறது. இந்த நிலையில் தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி, இலக்கிய வடிவ நாடகங்களாக அறியப்படும் சிற்றிலக்கியங்கள் தோன்றிய காலம் வரையிலான காலகட்டத்துத் தமிழ் நாடகம் குறித்த வரலாற்றுச் செய்திகளை இலக்கியங்களின் துணைகொண்டே அறிய வேண்டியுள்ளது.

தொல்காப்பியக் காலம்

எதைப் பற்றி அறியப் புகினும் தொல்காப்பியம் தொடங்கி அறியத் தொடங்குதலே இன்றும் தமிழ் மரபாக உள்ளது. அந்த வகையில் தமிழ் நாடகம் குறித்த வரலாற்றுச் செய்திகளைத் தொகுத்துக் காணும் முயற்சி தொல்காப்பயிம் தொடங்கி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

காலத்தால் முற்பட்டதாகக் கொள்ளப்படும் இலக்கண நூலாம் தொல்காப்பியத்தில் 'நாடகம்' என்னும் சொல் வழங்கி வந்துள்ளமையினை,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம் (பொருள் : 53)

என்னும் நூற்பா வழி அறியலாம். நாடகம் என்பதற்கு விளையாட்டு என்னும் பொருள் கொண்டு, 'பண்ணை' என்னும் சொல்லால் தொல்காப்பியர் நாடகத்தைக் குறித்துள்ளமையினை,

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்
கண்ணிய புறனே நானான் கென்ப (மெய்:1)

என்னும் நூற்பாவால் அறியலாம்.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகம் என்பது அக்காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்துள்ள கூத்து மரபைக் குறிக்கும் சொல்லாகவே பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளது. வெற்றியைப் புகழ்ந்து வீரக்குடி மகளிர் வள்ளியின் கோலம் கொண்டு ஆடும் வள்ளிக் கூத்து (பொருள்.புறத்.5), 'ஒள்வாள் அமலை' என்று குறிப்பிடப்படும் அமலைக் கூத்து, குறிஞ்சி நில மக்களிடையே வேலன் ஆடும் வெறிக்கூத்து, போரில் வென்ற வீரர் அடையாளப் பூவைச் சூடி ஆடும் கருங்கூத்து, களத்தை விட்டுப் புறமுதுகிட்டு ஓடாத வீரப் பெருமகனைப் பாராட்டி அவன் காலில் கழலைக் கட்டி ஆண் பெண் இணைந்து ஆடும் கழனிலைக்கூத்து, மாற்றாரை வென்று மகிழ்ச்சி எய்திய வேந்தன் அவ்வெற்றிக் களிப்பினால் தேர்க் கட்டிலிலே நின்று போர் வீரருடன் கை பிணைந்து ஆடும் முன்தேர்க்குரவை (பொருள்.புறத்.21), தேர் மன்னர்களை வென்று வீரத்தை நிலை நாட்டிய மன்னர்களைப் பாராட்டி அவன் தேரின் பின்நின்று கூழுண்ட கொற்றவை கூளிச் சுற்றம் ஆட்டம் பின்தேர்க் குரவை (பொருள்.புறம்.21) ஆகிய கூத்துக்கள் தொல்காப்பியர் காலத்தில் ஆடப்பட்டுள்ளன.[7]

தொல்காப்பியர் காலத்தில் இசையோடு பாடல்களைப் பாடக்கூடிய பாணர் கூத்தாடுவதில் ஆற்றல் கொண்ட பொருநர்,

கூத்தர், ஆடற்கலையில் திறமை கொண்ட விறலியர் ஆகியோர் வாழ்ந்திருந்தனர் என்பதை,

கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும் *(புறத்.36)*

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பாக் கொண்டு அறியலாம்.

நாடகம், கூத்து ஆகியவற்றின் வெளிப்பாட்டிற்கு அடிப்படையாக அமைவது மெய்ப்பாடு ஆகும்.

உய்த்துணர் வின்றித் தலைவரு பொருளான்
மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும் *(மெய்.203)*

என்றவாறு மெய்யின்கண் தோன்றுகின்ற உணர்ச்சிக் குறிப்புகள் குறித்துக் குறிப்பிடும். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடுகளை எட்டு எனக் கொண்டு அவற்றை

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை என்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப *(மெய்.3)*

என்று வகைப்படுத்துவார். தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் இம்மெய்ப்பாடுகளே தமிழில் நடிப்புப் பற்றிய அறிவியல்பூர்வ முதல் பதிவு என்பார் மு. இராமசுவாமி.[8]

சங்க காலம்

சங்க இலக்கியங்கள் தோன்றிய காலத்தைச் சங்க காலம் என்று குறிப்பிடுவர். சங்க காலம் என்பது தமிழ் இலக்கிய, மொழி, பண்பாட்டு வரலாற்றில் முதல் கட்டமாகும். மன்னர்கள் தமிழ்ப் புலவர்களை ஒன்றுகூட்டி அமைப்பாக வைத்திருந்த காரணத்தால் அதனைச் சங்க காலம் என்பர். இச்சங்க காலத்தில் தோன்றிய சங்க இலக்கியங்களில் 'நாடகம்' என்ற சொல்,

பாடல் ஓர்த்தும் நாடகம் நயந்தும்
வெண்ணிலவின் பயன் துய்த்தும் *(பட்டின.113-114)*

என்றவாறு பட்டினப்பாலையிலும்,

நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த
விசிவீங் கின்னியம் கடுப்ப *(பெரும்.55-56)*

என்றவாறு பெரும்பாணாற்றுப்படையிலும் பயின்று வரக் காணமுடிகிறது. சங்க இலக்கியங்களில் வேறு எங்கும் 'நாடகம்' என்ற சொல்லாட்சி காணப்படவில்லை. ஆனால், பல்வேறு கூத்துகள் ஆடப்பட்டுள்ளமை குறித்தும், கூத்து ஆடும்

கலைஞர்கள் குறித்தும் பல்வேறு செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன.

சங்க காலத்தில் ஆரியக்கூத்து, பாவைக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, அமலைக்கூத்து, கருங்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, துணங்கைக்கூத்து, குறக்கூத்து ஆகிய கூத்துகள் ஆடப்பட்டுள்ள செய்தி சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படுகிறது.

ஆரிய நாட்டைச் சேர்ந்த கழைக்கூத்தர்கள் மூங்கில்களை நட்டு அவற்றின் மேல் நின்று மக்களை மகிழ்ச்சிப்படுத்தும் வகையில் கழைக்கூத்து ஆடிய செய்தியினை,

.... ஆரியர்
கயிறாடு பறையிற் கால்பொரக் கலங்கி
வாகை வெண்ணெற் றொலிக்கும் ***(குறுந்.7)***

என்றவாறு குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது.

கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும்
ஆடிப் பாவைபோல ***(குறுந்.8)***

என்னும் பாடல் பாவைக்கூத்துப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது.

பாவைக்கூத்து வகைகளுள் ஒன்று 'அல்லிப்பாவை' எனப்படும் கூத்தாகும். ஆண் கோலமும் பெண் கோலமும் கொண்டு இருவர் இக்கூத்தை ஆடினதை,

வல்லோன் தைஇய வரிவனப் புற்ற
அல்லிப் பாவை ஆடுவன யேய்ப்ப ***(புறம்.33:16-17)***

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடலால் அறியலாம்.

குரவை என்பது பல்வேறு கருத்து நிலைகளில் ஆடப்படும் ஒருவகைக் கூத்தாகும். வெற்றிக் களிப்பில் மன்னன் ஒருவன் தன்னை மறந்து வீரர்களுடன் ஆடிய கூத்துப் பற்றிக் குறிப்பிடும் பதிற்றுப்பத்து.

விழவுவீற் றிருந்த வியலுள் ஆங்கண்
கோடியர் முழவின் முன்னர் ஆடல்
வல்லான் அல்லன் வாழ்க அவன் கண்ணி
....
வீந்துகு போர்க்களத்து ஆடுங் கோவே ***(பதிற்.56)***

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறது. இங்கு,

பழங்குடியினத்தாரில் தலைவன் பாணர்களின்
ஆடலிலும், பாடலிலும் சேர்ந்து கொண்டான்,

வென்ற வேந்தன் வீரர்களுடன், பாணர்களுடன் தேருக்கு முன்னரும், பின்னரும் ஆடும் தேர்க் குரவைகளைத் தொல்காப்பியர் கூறியுள்ளார். இத்தன்மை வளர்ந்த காலங்களில் பாணர்கள் ஆடிப்பாட, அரசர்களும், இளவரசர்களும் அவர்களின் புரவலர் என்ற முறையில் அவற்றைக் கண்டு மகிழ்ந்தனர்[9]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம்.

மன்னன் வெற்றியினைக் கொண்டாட ஆடிய ஆட்டத்தின் தொடர்ச்சியே குரவைக் கூத்து. குறிஞ்சி நில மக்கள் கடவுளரின் பொருட்டுக் குரவையாடியமையை,

.... பெருமலை
வாங்கமைப் பழுநிய நறவுண்டு
வேங்கை முன்றிற் குரவையுங் கண்டே ***(நற்.276)***

என்னும் பாடல் வரிகள் கொண்டும்; பிரிந்த காதலர்கள் ஒன்று கூடும் பொருட்டு அவர்தம் தோழியர் வரையுறை தெய்வத்தை வேண்டிக் குரவையாடினமையை,

வரையுறை தெய்வம் உவப்ப உவந்து
குரவை தழீஇயாம் ஆட ***(கலி.35)***

என்னும் கலித்தொகைப் பாடல் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

போர்க்களத்தில் பகை மன்னன் முன் அமலைக்கூத்து ஆடப்பட்டமையை,

கூட்டெதிர் கொண்ட வாய்மொழி மிஞிலி
புள்ளிற் கேம மாகிய பெரும்பெயர்
வெள்ளத் தானை அதிகற் கொன்றுவந்து
ஒள்வாள் அமலை ஆடிய ஞாட்பின் ***(அகம்.142)***

என்னும் அகநானூற்றுப் பாடல் குறிப்பிடுகிறது.

கருங்கூத்து சங்க காலத்தில் ஆடப்பட்டது. இக்கூத்துக் குறித்து,

முதுபார்ப்பான் வீழ்க்கைப் பெருங்கருங் கூத்து
(கலி.65)

என்னும் கலித்தொகைப் பாடல் வழி அறிய முடிகிறது. இதே போன்று வள்ளிக் கூத்துக் குறித்து,

வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉம்
நாடுபல கழிந்த பின்றை (பெரும்பாண்.370-371)

என்றவாறு பெரும்பாணாற்றுப்படையில் குறிப்பிடப்படுகிறது.

இவ்வாறு பல்வேறு கூத்துகளை ஆடிய கூத்தர்கள் தம் குழுவினருடன் இசைக் கருவிகளையும், பிற பொருட்களையும் பைகளில் கட்டி, அவற்றை மூங்கில் கம்புகளில் மாட்டித் தூக்கிக் கொண்டு ஊர் ஊராகச் சென்று கூத்தாடிய செய்தி,

பண்ணமை குழுவும் பதலையும் பிறவும்
கண்ணறுத் தியற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவிற் றகைத்த துறைகூடு கலப்பையர் (பதிற்.41:3-5)

என்றவாறு பதிற்றுப்பத்துப் பாடலில் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளது.

பண்டைத் தமிழகத்தில் மூன்று வகை அரங்குகள் இருந்தனவாக அறியமுடிகிறது.

> நாடகசாலை மண்டபம் என்பவை திருக்கோயில் களிலும், கோயில் நாடகசாலை என்பவை அரசர்களுடைய அரண்மனைகளிலும், அரங்குகள் என்பவை ஊர்ப் பொதுவிடங்களிலும் இருந்தன

என்று ச.க. கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை தனது 'The Ancient Tamil Theater' என்னும் கட்டுரையில் குறிப்பிடுவதாக அ.ச. ஞானசம்பந்தன் குறிப்பிடுகிறார்.[10]

படுக ணிமிழ்கொளை பயின்றன ராடும்
களிநா ளரங்கி னணிநலம் புரையும் (பரி. 16:12-13)

என்னும் பரிபாடல் வரியால் சங்க காலத்தில் ஆடல் அரங்குகள் இருந்தமையினை அறியமுடிகின்றது.

. . . . . கூத்தர்
ஆடுகளம் கடுக்கும் அகநாட்டையே (புறம்.28:13-14)

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடலில் கூத்தர் ஆடும் ஆடுகளம் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

மள்ளர் குழீஇய விழவி னானும்
மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்
யாண்டுங் காணேன் மாண்டக்கோனை
யானும் ஓர் ஆடகள மகளே என்கைக்

கோடீர் இலங்குவளை நெகிழ்த்த
பீடுகெழு குரிசிலும் ஓர் ஆடுகள மகனே (குறுந்.31)

என்னும் குறுந்தொகைப் பாடலில் ஆடுகளம் பற்றிய குறிப்புக் காணப்படுவதும் நோக்கத்தக்கது."

சங்கம் மருவிய காலம்

காதல் வீரம் கொண்ட முதலிய சிறந்த உணர்ச்சிகளிலும் இயற்கை இன்பத்திலும் ஈடுபட்டிருந்த புலவர்களின் உள்ளம் அடுத்த சில தலைமுறைகளில் நீதிகளைப் பாடும் நிலைக்கு மாறியது. அந்தக் காலத்தைச் சங்கம் மருவிய காலம் அல்லது நீதிநூல் காலம் என்பர். ''சங்கம் மருவிய காலத்து இலக்கியங்களாகத் திருக்குறள், சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை, பதினெண் கீழ்க்கணக்கு ஆகிய நூல்கள் அமைந்துள்ளன.

நீதி நூல்கள்

திருக்குறளில் நாடகம் என்னும் சொல்லாட்சி இடம் பெறவில்லை. ஆயின் திருக்குறள் நாடகப் பாங்கு கொண்டமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. திருவள்ளுவர் காலத்தில் கூத்துகள் நிகழ்த்தப்பட்டன என்றும், கூத்தாடும் அரங்குகள் இருந்தன என்றும், மக்கள் கூத்துகளைத் திரண்டு வந்து பார்த்தனர் என்றும் திருக்குறள் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

ஒருவனிடம் சேரும் செல்வம் ஊழ்வினைக்கேற்ப அவனுக்குப் பயன் தந்து பின்னர் அவனைவிட்டு நீங்கும் என்பதற்குக் கூத்தினைக் காணத்திரளாக வரும் மக்கள் கூத்து முடிந்ததும் கலைந்து செல்வது உவமையாகக் கூறப்பட்டுள்ளமையை,

கூத்தாட் டவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
போக்கும் அதுவிளிந் தற்று (குறள்.332)

என்னும் குறள் அறிவிக்கிறது.

மரத்தால் செய்யப்பெற்ற பாவைகளைக் கயிறு கொண்டு இயக்கி நிகழ்த்தப்படும் கூத்தாகிய பாவைக்கூத்து, அக்காலத்தில் வழக்கில் இருந்துள்ளது. பழி பாவங்களுக்கு அஞ்சி நாணாதவர்கள் கயிறு கொண்டு கட்டி இயக்கப்படும் பாவைகள் போன்றவர்கள் என்பதைத் திருவள்ளுவர்,

நாண்அகத் தில்லார் இயக்கம் மரப்பாவை
நாணால்உயிர் மருட்டி யற்று (குறள்.1020)

என்றும் குறள் மூலம் குறிப்பிடுகிறார்.

காப்பியங்கள்

இரட்டைக் காப்பியங்கள் என்று புகழப்பெறுவன சிலப்பதிகாரமும் மணிமேகலையும் ஆகும். இவ்விரு காப்பியங்களிலும் நாடகம் குறித்தும், நாடகக் கூறுகள் குறித்தும் பல்வேறு செய்திகள் விரவிக் கிடக்கின்றன.

சிலப்பதிகாரம்

> நாடகக் காப்பியம், முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று அழைக்கப்படும் பெருமையுடைய சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்று காதையில் இடம் பெற்றுள்ள நாடகக் குறிப்புகள் தமிழ் நாடக மரபை விளக்கிச் சொல்லும் முதல் தமிழ் ஆவணம் ஆகும்

என்று குறிப்பிடுவர்.[12] சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் நாடகம் குறித்த செய்திகளை,

நாடகம் - சொல்லாட்சி

பதினொரு ஆடல்கள்

நாடக அரங்கு

என்றவாறு வகைப்படுத்தி விளக்குவார் ஆறு. அழகப்பன்.[13]

நாடகம் - சொல்லாட்சி

நாடகம் என்ற சொல் சொல்லாட்சி நிலையில்,

நாடகம் ஏத்தும் நாடகக் கணிகையொடு (பதிகம்.15)

நாடக முருப்பசி நல்கா ளாகி (21)

நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு யாங்கணும் (26:68)

நாடக மகளிர் ஈரைம்பத் திருவரும் (26:128)

நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு இழந்தாங்கு (22:142)

நாடக மகளிரும் நலத்தகு மாக்களும் (26:141)

என்று சிலப்பதிகாரத்தில் பயின்று வருகிறது. நாடகம் என்ற இச் சொல்லாட்சிகள் அனைத்தும் நாட்டியம் என்னும் பொருளிலேயே வழங்கப்பட்டுள்ளன.

பதினொரு ஆடல்கள்

கடலாடு காதையில் மாதவி ஆடிய ஆடல்களாகப் பதினொரு ஆடல்கள் குறிக்கப்படுகின்றன. அவை,

இமையவன் ஆடிய கொடுகொட்டி ஆடலும்

பாரதி ஆடிய வியன் பாண்டரங்கமும்

அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதியும்.........

...................அவுணன் கடந்த

மல்லின் ஆடலும் ....

சூர்த்திறம் கடந்தோன் ஆடிய துடியும்

குடை வீழ்த்தவர்முன் ஆடிய குடையும்

நீணிலம் அளந்தோன் ஆடிய குடமும்

காமன் ஆடிய பேடி யாடலும்

மாயவன் ஆடிய மரக்கால் ஆடலும்

என்றவாறு சிலப்பதிகார வரிகளில் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

நாடக அரங்கு

நாடக அரங்கு என்பது அக்காலத்தில் ஆடுகளம், ஆடரங்கு, ஆடிடம் என்னும் சொற்களால் குறிக்கப் பெற்றது. இச்சொற்கள் 'தலைக்கோல் தானம்' (சிலம்பு. 3:3) என்றவாறு குறிக்கப்பட்டிருந்தமையினைச் சிலப்பதிகாரப் பாடல் அடியால் அறியமுடிகிறது. நாடகம் நிகழும் தலைமை இடம் 'நாயகப்பத்தி' எனப் பெயர் பெற்றது. நடிகர்கள் தங்குவதற்கு அரங்கின் பக்கத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்த இடத்தினைக் 'கண்ணுளர் குடிஞைப் பள்ளி' என்றனர். நாடகமாடும் இடத்திற்குக் களரி என்ற பெயரும் உண்டு.[14] அரங்கம் அமைக்கப்பட்டிருந்த அளவு குறித்துக் குறிப்பிடும் சிலப்பதிகாரம்,

நூனெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும்
கோலள விருபத்து நால் விரலாக
எழுகோல் அகலத்து எண்கோல் நீளத்து
ஒருகோல் உயரத் துறுப்பின தாகி
வைத்த இடைநிலம் நாற்கோலாக
ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலியத்
தோற்றிய அரங்கில் .... (அரங்.99-106)

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறது. இவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட அரங்கில், தூண்களின் நிழல் அரங்கினுள் விழாதவாறு விளக்குகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தமையினையும் பின் உருவத் திரையாக ஒருமுக எழினியும், பொருமுக எழினியும், கரந்துவரல் எழினியும் அமைக்கப்பட்டிருந்தமையினையும்,

தூணிழற் புறப்பட மாண்விளக் கெடுத்தாங்கு
ஒருமுக எழினியும் பொருமுக எழினியும்
கரந்துவரல் எழினியும் புரிந்துடன் வைத்தாங்கு
(அர. 108-110)

என்பதால் அறியமுடிகிறது. இதில் குறிப்பிடப்படும் ஒருமுக எழினி என்பது தூணில் உருவு திரையாகக் கட்டப்படுவது. பொருமுக எழினி என்பது இருபுறமும் பிரிந்து ஒதுங்கிச் செல்லும் அமைப்புடையது. கரந்துவரல் எழினி என்பது சுருட்டி வைத்துக் கொள்ளும் வகையில் மேல் இருந்து தொங்கவிடப்படுவது.

பிற செய்திகள்

ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன், பாடலாசிரியன், தண்ணுமை ஆசிரியன், குழலாசிரியன், யாழாசிரியன் ஆகியோரின் இலக்கணங்கள் இந்நூலில் கூறப்பட்டுள்ளன. போரில் தோற்ற புகழ்மிக்க மன்னர்களின் வெண்கொற்றக் குடையின் குடைக்காம்பைக் கொண்டு செய்யப்படும் தலைக்கோல் குறித்த செய்தியும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படுகிறது. இதனை,

பேரிசை மன்னர் பெயர்புறத் தெடுத்த
சீரியல் வெண்குடைக் காம்புநனி கொண்டு
(அரங்.114-115)

என்னும் பாடல் அடி கொண்டு அறியமுடிகிறது. இவ்வாறு செய்யப்பெற்ற தலைக்கோலைக் குடங்களில் எடுத்து வரப்பட்ட புண்ணிய நீரால் நீராட்டி, மலர் மாலைகள் சூட்டி, ஆடலாசிரியன் உள்ள அரங்கில் வைப்பது அக்காலத்திய ஆடல் மரபாகும்.

மேற்கண்டவாறு சிலப்பதிகாரம் நாடகம், கூத்துக் குறித்த பல்வேறு செய்திகளைத் தரும் கலைக்களஞ்சியமாகத் திகழ்கிறது.

அடியார்க்கு நல்லார்

14ஆம் நூற்றாண்டு அல்லது அதற்குப் பின்னுள்ள காலத்தைச் சேர்ந்தவரான அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையில் கூத்து நாடகம் குறித்த பல்வேறு செய்திகள் காணப்படுகின்றன. இது குறித்து,

> அக்காலம் வரையிலான கூத்து (நாடகம்) வகைகளை அகக்கூத்து, புறக்கூத்து, வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல், பொதுவியல், ஆரியம், தமிழ், இயல்புக் கூத்து, தேசியக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து என்று பல்வகையாகப் பகுப்பாய்வு செய்த அறிவாக்க

> நடைமுறையுடன் கூடிய பெருமரபு, அவா காலத்திலேயே நம்மிடம் இருந்தது என்பதும் முக்கியமானது.[15]

என்று குறிப்பிடுவது இவண் கருதத்தக்கது.

மணிமேகலை

மணிமேகலை ஒரு துறவுக் காப்பியம்; இயற்றமிழைப் பொருளாகக் கொண்டது. எனினும், நாடகம் குறித்த செய்திகள் இக்காப்பியத்தில் விரவிக் கிடக்கக் காணமுடிகிறது. நாடகம் என்ற சொல் கூத்து என்ற பொருளில் மணிமேகலையில் குறிக்கப்படுவதை,

> **நாடகம் கண்டு பாடற் பான்மையில் கேள்வி**
> **இன்னிசை கேட்டு . . . .**
> ***(25:82-83)***

எனவரும் பாடல் அடி கொண்டு அறியமுடிகிறது. மணிமேகலை எழுந்த காலத்தில் ஆடலரங்குளில் ஆடுதல் கணிகையர்களுக் கேயுரிய சிறப்பு உரிமையாக இருந்துள்ளமையை,

> **நாடவர் காண நல்லரங் கேறி**
> **ஆடலும் பாடலும் அழகும் காட்டி**
> **. . . . .**
> **வண்டிற் றுறக்கும் கொண்டி மகளிர்** ***(18:103-109)***

எனும் பகுதி விளக்குகிறது. நாடக அரங்கில் கட்டப்படும் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் பொருமுக எழினி குறித்த செய்தி மணிமேகலையில் காணப்படுகிறது. இதனை,

> **பொருமுகப் பளிங்கின் எழினி வீழ்த்துத்**
> **திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவை** ***(5:3-4)***

என்னும் பாடல் அடிகள் காட்டுகின்றன.

> **கூத்தியல் பறிந்த கூத்தியர் மறுகும்** ***(28:26)***

என்பது கூத்தின் இயல்பறிந்த கூத்தியர் வாழும் தெருக்களைச் சுட்டுவதாகும். மணிமேகலை காலத்தில் கதை தழுவி வரும் கூத்து, கதை தழுவாக் கூத்து என இருவகைக் கூத்து இருந்துள்ளமையினை,

> **ஆடல் கூத்தினோடு அவிநயம் தெரிவோர்**
> **நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்** ***(19:79-80)***

என்னும் வரிகள் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள்

இந்நூல்கள் சமணர்களால் இயற்றப்பட்டவை. இன்பம் விளைவிக்கும் எந்தக் கலையையும் விரும்பாதவர் சமணர்கள் என்ற நிலையில் நாடகம் குறித்த உயர்ந்த மதிப்பீடுகள் எவையும் இந்நூல்களில் இல்லை. எனினும் சமகாலத் தன்மையை இலக்கியத்தில் பதிவு செய்தல் என்ற நிலையில் நாடகம், கூத்து கூத்தர் குறித்த செய்திகள் சமணர்களின் கொள்கைக்கேற்ப இவ்விலக்கியங்களில் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளன.

கூத்தாடுமிடத்திற்கு அறிவுடைய சான்றோர் எவரும் செல்ல மாட்டார்கள் (62) என்று குறிப்பிடும் ஏலாதி,

பாடகஞ் சாராமை பாத்திலார் தாம் விழையும்
நாடகஞ் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம்
சேர்ந்தாற் பகைபழி தீச்சொல்லோ சாக்காடே
தீர்ந்தாற்போல் தீரா வரும் (ஏலாதி 25)

என்றவாறு நாடகம் பார்ப்பதால் கேடுவரும் என்று எச்சரிக்கிறது. கூத்தர்கள் ஊர் ஊராகச் சென்று கூத்தாடித் தங்கள் வாழ்க்கையை நடத்தினர் என்ற செய்தி,

கூத்தானாக் கொண்டு குறைநீ உடையையேல்
ஆட்டுவித் துண்ணிலும் உண் (கைந்நிலை 42:1)

நீத்துநீர் ஊனவாயப் பாணநீ போய்மொழி
கூத்தாடி உண்ணினும் உண் (ஐந்.எ.45)

என்னும் பாடல் வரிகளின் வழி அறியமுடிகிறது. கூத்தர், கூத்தியர், கூத்தாடி என்னும் சொற்பதிவுகள் நடிகர் என்ற பொருளில் வழக்கில் இருந்துள்ளன. நாடக மகளிர் கூத்தியர் எனக் குறிக்கப்பட்டமையினை,

வாளொடு கூத்தியர் கண்போல் தடுமாறும்
தாளாளர்க் குண்டோ தவறு (நான்மணி.84)

என்னும் பாடல் அடியால் அறியமுடிகிறது. நாடகம் 'கூத்தாட்டு' என்றவாறு குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை,

விளியாதான் கூத்தாட்டுக் காண்டலும் (திரி.10)

என்னும் பாடலால் அறியமுடிகிறது.

ஆடா அரங்கினுள் ஆடுவான்(திணைமாலை.நூ.129)

அரங்கில் மேல் ஆடுநர்போல் (ஏலாதி 24)

என்பன அக்காலத்தில் நாடக அரங்குகள் வழக்கில் இருந்தமைக்கான சான்றுகளாகும்.

பல்லவர் காலம்

பல்லவர் காலத்து இலக்கியங்களாக அறியப்படும் பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி ஆகிய இலக்கியங்களில் நாடகம் பற்றிய பல குறிப்புகள் காணக்கிடக்கின்றன.

பெருங்கதை

முதல் முதலில் நாடகக் குழுக்கள் கொண்டு நாடகம் நிகழ்த்தப்பட்ட செய்தி பெருங்கதையிலேயே காணப்படுகிறது. கோயில் நாடகம் நிகழ்த்துவதற்குத் தனிக்குழுக்கள் இருந்த செய்தியினை,

வாயில் காத்தும் சேரிப்பாடலும்
கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருகென *(1:37-88-89)*

என்றவாறு பெருங்கதை குறிப்பிடுகிறது. இதில் குறிக்கப்படும் கூத்து என்பது ஆடலையும், நாடகம் என்பது கதை தழுவிய கூத்தையும் குறிப்பதாக இருக்கலாம் என்பார் ஆறு. அழகப்பன்.[16] கூத்தையும் நாடகத்தையும் வேறு வேறு சொல் நிலையில் குறிக்கும் பாங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சீவகசிந்தாமணி

'நாடகம்' என்ற சொல்லாட்சி 'கூத்து' என்ற பொருளில் சீவக சிந்தாமணியில் பல்வேறு இடங்களில் பயின்றுவரக் காணமுடிகிறது. அவற்றைப் பின்வருமாறு தொகுத்துச் சுட்டுவது பொருந்தும்.

நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து காண்பான்
(672)

பண்களியப் பருகிப் பயன் நாடகம் *(1253)*

நாடகம் இயற்றுகின்றார் *(2598)*

நாடகம் நயந்து காண்பார் *(2889)*

சீவகன் சுதஞ்சணனது வாழ்க்கைக் கதையை நாடகமாக எழுதி அதை நிகழ்த்துவதற்கு ஏற்பாடு செய்தமையினை,

பேரிடர் தன்கண் நீக்கிப்பெரும்புணை யாயதோழற்கு
ஓரிடஞ் செய்து பொன்னால் அவனுருவியற்றி யூரும்
பாரிடம் பரவ நாட்டி அவனது சரிதை யெல்லாம்
தாருடை மார்பன் கூத்துத் தான் செய்த
நடாயினானே *(2573)*

என்னும் பாடலால் அறியமுடிகிறது. தனி ஒருவருடைய வாழ்க்கைக் கதை நாடகமாக்கப்பட்டதான பதிவு முதன் முதலில் இங்குத்தான் காணப்படுகிறது.

இசையும் கூத்தும் காமத்திற்குரியன என்னும் கருத்து நிலை அக்காலத்தில் இருந்துள்ளமையை,

> **கிளை நரம்பு இசையும் காத்தும் கேழ்த்தெழுந்தீன்ற காம**
> **விளைபயன் இனிதின் துய்த்து வீணை வேந்து உறையும் மாதோ (2598)**

என்னும் பாடல் புலப்படுத்துகிறது.

மத்தவிலாசம்

தமிழ்நாட்டு நாடக வரலாற்றில் முதல் முதலில் நாடகப் பிரதி என்ற நிலையில் அறியத்தக்கது மகேந்திரவர்மன் எழுதிய 'மத்தவிலாசம்' என்னும் நாடகமாகும். இது வடமொழியில் எழுதப்பட்ட ஒரு நகைச்சுவை நாடகம். காபாலிகா, பாசுபதா, புத்தசமயத்தினர் ஆகியோரை எள்ளி நகையாடும் விதத்தில் இந்நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. மகேந்திரவர்ம பல்லவன் தன் வாழ்க்கையின் தொடக்க காலத்தில் சமண சமயத்தைச் சார்ந்தவனாக இருந்தமையால் இந்நாடகம் வாயிலாக ஏனைய சமயத் துறவிகளின் தவறான ஒழுக்கங்களை வெளிப்படுத்தியுள்ளான் என்று குறிப்பிடும் தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, இராசசிம்ம பல்லவ மன்னன் காலத்தில் வடமொழியில் சில நாடகங்கள் எழுதப்பெற்று அவனுடைய அரண்மனை அரங்கில் நடிக்கப்பட்டன[17] என்று கூறுகின்றார்.

சோழர் காலம்

கலை வளர்ச்சியில் சிறப்பாகச் சோழர்களின் காலத்தைக் குறிப்பிடுவது பொருந்தும். சோழர்கள் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கோயில்களில் இசை, நடனம், நாடகம் நிகழ்த்துவதற்கென்று தனி அரங்குகள் கட்டப்பட்டிருந்தன. மன்னர் அரண்மனைகளில் நடனம், நாடகம் ஆகியன நடைபெறுவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட மண்டபங்கள் 'நாட்டிய சாலைகள்' எனப்பட்டன.[18] சோழ மன்னர்கள் காலத்தின் நாடக முயற்சிகள் கல்வெட்டுகளின் துணைகொண்டு பின்வருமாறு தொகுத்து ஆராயப்படுகின்றன.

முதலாம் இராசராச சோழன் காலத்தில் 'இராசராசேசுவர நாடகம்' என்னும் நாடகம் எழுதி,

வைகாசிப் பெருவிழாவில் தஞ்சைப் பெரியகோயிலில் நிகழ்த்தப்பட்டது. இந்நாடகம் இராசராசனின் பிறப்பு, இளமை, வீரம், தியாகம் ஆகியனவற்றைச் சொல்லுவதுடன் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலைக் கட்டிய வரலாற்றையும் சொல்லுகிறது.

சோழ மன்னன் இராசேந்திரதேவன் இராசராசேசுவர நாடகத்தைத் தஞ்சைப் பெரியகோயிலில் நிகழ்த்துவதற்காக கி.பி. 1058இல் அறக்கட்டளை ஒன்றை நிறுவி, நாடகக் கலைஞன் விசய ராசேந்திர ஆசாரியான் என்னும் திருவாளன் திருமுதுகுன்றன் என்பானுக்கும் அவனது வழித்தோன்றல்களுக்கும் 120 கலம் நெல் மானியமாக வழங்கியுள்ளான்.

சோழ மன்னன் இராசாதிராசன் திருவிடைமருதூரிலுள்ள மகாலிங்கசாமி கோயிலில் நாடகங்கள் நிகழ்த்துவிப்பதற்காக அறக்கட்டளை ஒன்றை நிறுவி, அதன்மூலம் அரையன் திருவிடைமருதூரனுக்கு மானியங்கள் வழங்கியுள்ளான். முதலாம் குலோத்துங்கன் ஆட்சிக் காலத்தில் 'பூம்புலியூர் நாடகம்' என்னும் நாடகம் எழுதி நிகழ்த்தப்பட்டது.

ஆடல், பாடல்களில் தேர்ந்த பெண் கலைஞர்களுக்குத் 'தலைக்கோலி' என்னும் பட்டம் வழங்கிச் சிறப்பிக்கப்பட்டது.

நக்கன் பிள்ளையாள்வி என்பவருக்கு 'நாளுதேசி தலைக்கோலி' என்னும் பட்டமும், நக்கன் உலகுடையாள் என்பவளுக்குத் 'தேவகன் சுந்தரத் தலைக்கோலியார்' என்னும் பட்டமும் வழங்கப்பட்டன.

சித்திரைத் திருவிழாவில் ஒன்பது சாந்திக்கூத்து ஆடிய 'ஏழு காட்டு மங்கை' என்பாளுக்கு நிலம் மானியமாக வழங்கப்பட்டது.

மேற்கண்டவாறு சோழ மன்னர்கள் காலத்தில் நாடகக்கலை சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க நிலையினைப் பெற்றிருந்தது. இங்கு,

அக்காலத்தில் நாடகங்கள் கோயில் உற்சவ காலங்களில் தான் பெரும்பாலும் நடத்தப்பட்டன.

அவைகள் கோயில்களுக்குள்ளேயே நடந்தன. அவைகளில் நடித்தவர்கள் ஒரு கூட்டத்தாராகக் கருதப்பட்டனர். அவர்களுள் ஒருவர் தலைவராகக் கருதப்பட்டார். அவர்களுக்கு அதிகாரிகள் இவ்வளவு காணிக்கையென்று கொடுத்துச் சிறப்பிக்கப்பட்டிருக்கிறபடியால், நாடகம் அக்காலத்தில் இழிவாகக் கருதப்படவில்லை என்றும் நாம் கருதலாம். மேலும் அந்நாடகங்கள் எல்லாம் பெரும்பாலும் புராணக் கதைகளாகவும், தளமானியக் கதைகளாகவும் இருந்தன என்று கூறலாம்[19]

என்னும் கலைக்களஞ்சியம் குறிப்பிடும் கருத்தினை நோக்குவது சோழர் காலத்து நாடகக்கலையின் மேன்மைக்குச் சான்று பகரும்.

கம்பராமாயணம்

'கம்ப நாடகம்' என்று அழைக்கப்பெறும் சிறப்பிற்குரியது கம்பராமாயணம். இந்நூலில் அக்காலத்து நாடகக்கலை குறித்த பல செய்திகள் காணப்படுகின்றன. நாடக் அரங்குகள் அந்நாளில் இருந்தன என்பதனை,

அறையும் ஆடரங்கும் (தற்சிறப்பு 9)

அன்னமென் னடையவர் ஆடும் மண்டபம் (நகர. 154)

அரம்பையர் ஆடின அரங்கின்(சுந்தர.சூடாமணி 67)

என்னும் கம்பராமாயணப் பாடல் அடிகள் புலப்படுத்தும். அக்காலத்தில் ஓவியங்களில் தீட்டிக் காட்டப்படும் அளவுக்கு நாடகக்கலை வளர்ச்சி யடைந்திருந்த பாங்கினை,

நாடகக் தொழிலன ; நடுவு துய்யன (நகர. 1213)

என்னும் பாடலடி உணர்த்துகிறது. அக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட நாடகங்களும் கூத்துகளும் மக்களின் சிறந்த பொழுதுபோக்குகளாக அமைந்து, மக்களால் விரும்பிப் பார்க்கப்பட்டன என்பதை,

கந்தர்ப்ப மகளிர் ஆடும் நாடகம் காண்கின்றாரை (சுந்தர.ஊர்தேடு. 106)

என்பதால் அறியமுடிகிறது.

நாடக மகளிர் கால்களில் சலங்கை கட்டிக் கொண்டு தண்ணுமையின் தாள இசைக்கேற்பச் சதி மிதித்து ஆடிய செய்தி,

பதங்களிற் றண்ணுமை பாணி பண்ணுற
விதங்களின் விதிமுறை சதிமிதிப்பவர்
மதங்கியர் அச்சதி வகுத்துக் காட்டுவ
சதங்கைகள் . . . .
(பால:நகர.144)

என்றவாறு கம்பராமாயணத்தில் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளது அறிதற்குரியதாகும். நாடகம் மற்றும் கூத்தாடும் கூத்தர்களைக் 'கண்ணுளர்' என்றும், ஆடல் மகளிரை 'மதங்கியர்' என்றும், 'கந்தர்ப்ப மகளிர்' என்றும், 'விறலியர்' என்றும் கம்பராமாயணம் சுட்டுவது நோக்குதற்குரியதாகும்.

பெரியபுராணம்

சேக்கிழார் அருளிய 'திருத்தொண்டர் புராணம்' எனப்படும் பெரிய புராணத்தில் ஆடற்கலை, இசைக்கலை குறித்த குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஆடலரங்குகள், வரிப்பாடல்கள், ஆடல், கூத்து, துணங்கைக்கூத்து குறித்த குறிப்புகள் இந்நூலில் விரவிக் கிடக்கின்றன. இறைவனையே 'கூத்தர்' என்று குறிப்பிடும் வழக்கம் இக்காலத்துக் கூத்துக் கலையின் சிறப்புக்குச் சான்றாகும். திருவையாற்றில் ஆடலும் பாடலும் நிறைந்திருந்தன என்பது

ஆடலொடு பாடல் அறாஅணி மூதூர் (திரு.300)

என்ற பாடல் அடியால் அறியப்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி, சங்ககாலம், சங்க மருவிய காலத்தைத் தொடர்ந்து, பல்லவர் சோழர் காலங்களில் நாடகக் கலை மேன்மையுற்றிருந்தமையினை வரலாற்றின் வழி அறியமுடிகிறது.

இலக்கிய வடிவ நாடகங்கள்

16,17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்தில் நிலவிய அரசியல் குழப்பங்களின் காரணமாகக் கலை இலக்கிய வளர்ச்சி குன்றத் தொடங்கிப் புலவர்கள் தங்களுக்குக் கிடைத்த வாய்ப்பு வசதிகளைக் கொண்டு சிற்றிலக்கியங்கள் என வழங்கப்படும் இலக்கிய வடிவ நாடகங்களைப் படைத்தனர். இங்கு,

> மூவேந்தர்களின் ஆட்சி முடிவுற்றதன் பின்னர்த் தமிழகம் அந்நியர் ஆட்சிக்கு உட்பட்டது. அந்நியர்கள் தமிழகத்தினை ஆட்சி புரிந்ததன் விளைவாக மன்னர்களின் ஆதரவு புலவர்களுக்கு இல்லாது போயிற்று... எனவே, 16ஆம் நூற்றாண்டுப்

> புலவர்கள் தங்களுக்குக் கிட்டிய வாய்ப்பு வசதிகளைக் கொண்டு சிற்றிலக்கியங்கள் படைத்தனர்[20]

என்னும் குறிப்பு ஆய்வுக்குரியது. இந்தப் பின்னணியில் தோன்றிய இலக்கிய வடிவ நாடகங்களாக,

பள்ளு நாடகம்

நொண்டி நாடகம்

குறவஞ்சி நாடகம்

வாசகப்பா நாடகம்

கீர்த்தனை நாடகம்

ஆகியவை அமைகின்றன. ஒவ்வொரு வகையிலும் பல்வேறு தனித்தனி நாடகங்கள் எழுதப்பட்டுத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு அவை துணை நின்றுள்ளன.

பள்ளு நாடகம்

நெல்லு வகையை எண்ணி னாலும்
பள்ளு வகையை எண்ண முடியாது

என்னும் பழம்பாடல் பள்ளு இலக்கியத்தின் வளர்ச்சிப் போக்கைக் குறிப்பதாகும். பள்ளு நாடகம் என்பது பயிர்த்தொழில் புரியும் பள்ளனுக்கும் அவனுடைய இரண்டு மனைவியருக்கும் இடையே நிகழும் குடும்பப் போராட்டத்தை நகைச்சுவையுடன் கூறுவதாகும்.

புரவலர்க் கூறி அவன் வாழிய என்று
அகன் வயல் தொழிலை உருமை உணர்ந்தனள்
எனவரும் ஈரைந்து உழத்தி பாட்டே (இனவியல்,130)

என்றவாறு பன்னிரு பாட்டியல் குறிப்பிடும் உழத்திப்பாட்டே நாளடைவில் வளர்ந்து நாடக நிலைக்கு முதிர்ந்து பள்ளு என வழங்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பார் ஆறு. அழகப்பன்.[21]

இன்று பெருவழக்கில் இருந்து வரும் பள்ளு நூல்களுள் காலத்தால் முந்தியது திருவாரூர்ப் பள்ளு ஆகும். பிற்காலத்தில் எழுந்த பள்ளு நூல்களுக்கு மூலநூலாக அமைந்தது கி.பி. 1680இல் இயற்றப்பட்ட முக்கூடற் பள்ளு ஆகும். பள்ளு நூல்கள் நாடக இலக்கியங்களே அன்றி நாடகங்கள் அல்ல. ஆனால் நாடகப் பாங்கு கொண்டவையாகும்.

குறவஞ்சி நாடகம்

'குறத்தி பாட்டு' என்றும் குறிப்பிடப்படும் இக்குறவஞ்சி நாடகங்கள் மலை மாந்தர்களை வைத்து நாடகம் எழுதவேண்டும் என்ற எண்ணத்தின் வெளிப்பாடாகத் தோன்றியனவாகும். தலைவன் உலாவரக் கண்ட தலைவி காதல் கொள்ளல், தென்றலைக் கண்டு தாங்காது பாங்கியைத் தலைவனிடம் தூது அனுப்புதல், மலைவளம் பாடிவரும் குறத்தி தலைவனது நிலவளம் கூறல், தலைவி வினாவக் குறத்தி குறி சொலல், அவளுக்குத் தலைவி பரிசு கொடுத்தல், குறவன் குறத்தியின் மீது காமுற்றுக் குறத்தியைத் தேடல், குறத்தியைக் கண்ட குறவன் குறத்தியோடு மகிழ்தல்[22] என்றவாறு குறவஞ்சி நாடகம் அமைந்திருக்கும்.

குறவஞ்சி நூல்களில் காலத்தால் முந்தியது 'மீனாட்சியம்மை குறம்' என்பதாகும். இந்நூல் திருமலை நாயக்கர் காலத்தில் வாழ்ந்த குமரகுருபரரால் இயற்றப்பட்டது. குறவஞ்சி நூல்களுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது 'திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி' ஆகும்.

'சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி' நாடகம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கதொரு குறவஞ்சி நாடகமாகும். இது தஞ்சைக் கோயிலில் அஷ்டக்கொடி விழாக் காலத்தில் ஆடப்பட்டு வந்ததெனவும், அது காரணமாக அந்நூல் 'அஷ்டக்கொடிக் குறவஞ்சி' எனப் பெயர் பெற்றதாகவும் உவே.சா. கூறுவதாக ஆறு. அழகப்பன் குறிப்பிடுகின்றார்.[23]

நொண்டி நாடகம்

நொண்டி நாடகம் என்பது தாசி ஒருத்தியிடம் மயங்கித் தன் பொருளை எல்லாம் இழந்ததோடு தன் ஒரு காலையும் இழந்து, அதன் பொருட்டு நொண்டியான ஒருவனின் கதையாகும். நகைச்சுவையும் எள்ளலுரைகளும் நிறைந்த இந்நொண்டி நாடகங்கள் 17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தோன்றியனவாகும்.

இருபதுக்கும் மேற்பட்ட நொண்டி நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளனவாக அறியப்பட்டிருப்பினும் நொண்டி நாடகங்களில் காலத்தால் மூத்தது என்ற பெருமையுடையது 'சீதக்காதி நொண்டி நாடகம்' ஆகும்.

ஆர்க்காடு நவாப் ஆட்சிக் காலத்தில் எழுதப்பட்டதான திருவிடைமருதூர் நொண்டி நாடகத்தில்,

திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்

சாத்தூர் நொண்டி நாடகம்

திருப்பழனி நொண்டி நாடகம்

குன்றக்குடி நொண்டி நாடகம்

ஆகிய நொண்டி நாடகங்கள் இருந்ததற்கான குறிப்புக் காணப்படுகிறது. ஒருவனே மேடையின் மீது தோன்றிப் பாடித் தன் வரலாறு கூறுவதாக அமையும் இந்நூலை ஒரு Mono-Acting நாடகமாகக் கொள்ள வேண்டும் என்பார் ஆறு. அழகப்பன்.[24]

கீர்த்தனை நாடகங்கள்

தமிழ்நாட்டை ஆண்டு வந்த நாயக்கர்களும் மராத்தியர்களும் இசைக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்ட காலமாகிய கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டினைக் கீர்த்தனை நாடகங்களின் தோற்றக் காலமாகக் குறிப்பிடலாம் என்பர்.[25]

பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் மூன்று பிரிவுகளைக் கொண்டு தாள, இராகங்களுடன் இசைக்கக் கூடியதாக அமைவது கீர்த்தனை ஆகும்.

தமிழின் முதல் கீர்த்தனை நாடகம் என்னும் பெருமையுடையது சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் இயற்றிய இராம நாடகக் கீர்த்தனை ஆகும்.

தமிழின் முதல் கீர்த்தனை நாடகம் என்னும் பெருமையுடையது சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் இயற்றிய இராம நாடகக் கீர்த்தனை ஆகும். இந்நாடகக் கீர்த்தனை நூல் கி.பி. 1717இல் இயற்றப்பட்டதாகும்.

கீர்த்தனை நாடகங்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது கோபால கிருட்டிண பாரதியார் எழுதியுள்ள 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை' ஆகும். இது பெரியபுராணத்தில் இடம் பெற்றுள்ள திருநாளைப் போவார் நாயனார் புராணத்தைத் தழுவி எழுதப்பட்டதாகும்.

நாடகமும் நாடகக் கூறுகளும்

நாடகம் என்பது போலச் செய்யும் விளையாட்டாகும். பாவனை என்றும் குறிப்பிடலாம். தனி மனித வெளிப்பாடாக மட்டும் அமையாது கலைகளின் சங்கமத்தில் மலர்வதாகும். ஒரு கதை அல்லது செய்தி அல்லது கருத்து நடிகன் என்ற பாத்திரத்தின் வழி வெளியில் (களத்தில்) நிகழ்த்தப்பட்டுப் பார்வையாளனைச் சென்றடைவது நாடகம் ஆகும். அஃதாவது, உலகு சார்ந்த நட்பியல்புகள் அல்லது வழக்காறுகளின் நிகழ்வுகளை உலகியல் தன்மையுடன் கால இடத்தன்மைகளின் வரைமுறைகளுக்

குட்பட்டுக் காட்சிகளின் முக்கியத்துவத்தினால் செய்திப் பரிமாற்றம் செய்து கொள்வது நாடகம் ஆகும்.[26] இங்கு,

> நாடக எழுத்து, நாடக வடிவாக்கம், நாடக நிகழ்விற்கு உயிர்கொடுக்கும் மற்றைய தொழில் நுணுக்கங்கள், எல்லாவற்றிலும் மேல் நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்லும் நடிகர்-பார்வையாளரின் நேரிடை மனச்சலனம் என்பதான கூட்டு வினையில் மட்டுமே நாடகம் முழுமை பெறுகிறது[27]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம்.

இந்தப் பின்னணியில் நாடகக் கூறுகள் குறித்து விளங்கிக் கொள்வது கபிலரின் பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகளை இனம் கண்டு விளக்கத் துணை செய்யும்.

நாடகக் கூறுகள்

இல்லாத ஒன்றினை இருப்பது போல் பாவித்து அவற்றுக்கும் மனிதனுக்கும் உள்ள தொடர்பை வெளிப்படுத்துவதற்குத் தூண்டுதலாக அமையும் கூறுகளே நாடகக் கூறுகள் என்பர்.[28] நாடகக் கூறுகள்,

இலக்கிய நிலை

அரங்கியல் நிலை

என இரண்டு நிலைகளில் விளக்கி ஆராயப்படுகின்றன.

இலக்கிய நிலை

நாடகம் ஓர் இலக்கியம் என்ற நிலையில் நாடகத்தின் உறுப்புகள் குறித்துக் குறிப்பிடும் நாடகவியல்,

> **உறுப்பியல் பென்ப துணர்த்துங் காலைச்**
> **சிறப்புறு நாடகஞ் செறிந்த பகுதியின்**
> **றன்மையா மவைதாம் வாழ்த்து நடாத்துநர்**
> **முன்னுரை குறிப்பங் கங்களங் கூற்றுக்**
> **கூத்துக் குணநவில் பின்னுரை யின்னன**
> **பிறவுமா மென்னப் பேசினர் பெரியோர்** *(174)*

என்றவாறு வாழ்த்து, நடத்துநர், முன்னுரை, குறிப்பு, அங்கம், களம், கூற்று, கூத்து, பின்னுரை ஆகியனவற்றை நாடக உறுப்புகளாகக் குறிப்பிடுகிறது. கவிதையியலைத் தந்த அரிஸ்டாட்டில் நாடக வாய்பாடாக,

நாடகத் தொடக்கம், நடுவு முடிவு

பாத்திரங்களின் அமைப்பு முறை

காட்சி முறை

சொல்லப்பட வேண்டிய கருத்துக்கள்

மேடை அமைப்பு முறை

நடிகர்களின் இலக்கணங்கள்

நாடக ஆசிரியரின் உத்திகள்

ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார்.[29]

கதை, பாத்திரப்படைப்பு, காட்சித் தொகுப்பு, உரையாடல், நடிப்பு, பாடல், வேடப்பொருத்தம், காட்சி ஜோடனை, நாடக அரங்கம், நாடக இரசிகர் ஆகியனவற்றை மேடை நாடக உறுப்புகளாகக் குறிப்பிடுவர் தி.க. சண்முகம்.[30]

நாடக உறுப்புகள் காலந்தோறும் பெற்று வந்துள்ள மாற்றங்களைக் கணக்கில் கொண்டு, அரங்கம், இடம், நேரம், காட்சியமைப்பு, ஒளி, ஒப்பனை, கரு, வசனம், பாடல், நடிகர்கள், பெண்கள், பாத்திரங்கள், நடிப்பு, பின்பாட்டும் தனிமொழியும், நிர்வாகம், பார்வையாளர் என்றவாறு நாடக உறுப்புகள் பதினாறு என்பார் ஆறு. அழகப்பன்.[31]

கதைக்கோப்பு

நாடகக்கூறுகளில் முதன்மையானது கதைக்கோப்பாகும். கதைக் கோப்பு என்பது நிகழ்ச்சிகளின் தொடர்ச்சியைக் குறிப்பதாகும். நிகழ்ச்சிகள் ஒன்றுக்கு ஒன்று தொடர்புடையனவாக அமைவதோடு அடுத்து வரும் நிகழ்ச்சி முன் நிகழ்ச்சியின் விளைவாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பர்.[32] நாடகக் கதைக்கோப்பைக் குஸ்டாவ் பிரேடாக் என்னும் ஜெர்மானிய நாட்டுத் திறனாய்வாளர் ஐந்து பகுதிகளாகப் பிரிப்பர். அவை,

அறிமுகம் அல்லது தொடக்கம் (Introduction or Exposition)

வளர்ச்சி (Rising action)

உச்சம் (Crises or Climax)

தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி (Resolution or failing action)

விளைவு அல்லது முடிவு (Catastrophe)

என்பனவாகும்.[33] மேலே குறிப்பிட்டவாறு அமையும் கதைக்கோப்பை நாடகவியல்,

இடைப்பொ ருளுடனே யெடுத்த கதையின்
றலைப்பொருள் சார்ந்து தழைத்து முதிர்வது
நாட்டியக் கட்டுரைச் சந்தியா மதுதான்
முகமே பிரதிமுகமே கருப்பம்
விளைவு துய்த்தலோ டைவகை யாகும் **(32)**

என்றவாறு முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என ஐந்தாகக் குறிப்பிடுகிறது. இதனை வடநூலார்,

ஆரம்பம்	தொடக்கம்
யத்னம்	முயற்சி
பிராப்தி சூசா	(காரியத்தின் பயனைப் பெற முடியும் என்ற பேரவா)
நியதாப்தி	(பயன் முடிவு)
பலாகமம்	(பயனைப் பெறுதல்)

என்பனவற்றை ஒரு காரியத்தின் ஐந்து நிலைகளாகக் கொண்டு இவ்வைந்தும் அர்த்த பிரத்திருதிகளுடன் ஒன்று சேர்ந்து,

முகம்

பிரதிமுகம்

கர்ப்பம்

விமர்சம்

நிர்வஹணம்

என்னும் ஐந்து சந்திகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன என்று குறிப்பிடுகின்றனர்.[34] இவ்வாறு மேலை நாட்டு மற்றும் வடமொழி, நாடக மரபுகளில் கதைக்கோப்பு ஐந்தாகப் பகுத்து நோக்கப்படினும் தமிழ் மரபில் குஸ்டாங் பிரேடாக் குறிப்பிடும் ஐந்து பகுப்புகளின் அடிப்படையிலேயே தமிழ் நாடகத்தின் கதைக் கோப்பு விளங்குகின்றது.

கதையும் கதைக்கோப்பும்

கதை என்பது பொய்யுரை, மெய்யுரை, புனைந்துரை என்னும் முப்பகுப்பினைக் கொண்டது என்கிறது நாடகவியல். இதனை,

கதையெனப் படுவது கழறுங் காலை
பஃறலைப் பட்ட பண்புடைத் தாகிப்

பொய்யுரை மெய்யுரை புனைந்துரை யெனாஅ
முத்திறப் படுமென மொழிந்தனர் புலவர் *(12)*

என்னும் நூற்பா வழி அறியமுடிகிறது. இதற்கு,

> நாடகத்தில் கதை ஒன்று உண்டு. அது உண்மை யாகவும் புனைந்துரையாகவும் அமைந்து தெய்வம், அரசன், மக்கள், இவர்களைச் சார்த்தி அமைக்கப் பெறுவதாகும்[35]

என்னும் குறிப்பு உறுதிப்படுத்துகிறது. கதைக்கோப்பு என்பதை முரணாகிய முடிச்சைப் பிணித்து அவிழ்க்கும் நிகழ்ச்சிகளின் ஒழுங்குமுறை என்பர்.[36] கதைக் கோப்பினை நெகிழ்ச்சியுடைய கதைக்கோப்பு, செறிவுடைய கதைக்கோப்பு என வகைப்படுத்துவர். நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புபடுத்திக் காரண காரிய முறையில் அமைக்கப்படும் கதைக்கோப்பிற்கும் கதைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை,

> அரசன் இறந்தான், அதன் பிறகு அரசி இறந்தாள்- இது கதை. அரசன் இறந்தான், பின்பு வருத்த மிகுதியால் அரசியும் இறந்தாள் - இது கதைக்கோப்பு

என்றவாறு இ. எம். பாஸ்டர் விளக்குவதாக தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி குறிப்பிடுகின்றார்.[37] கதைக் கோப்பு, கதை அன்றிக் களம், காட்சி, பாத்திரம், மெய்ப்பாடு, உரையாடல், உடை, ஒப்பனை, தனிமொழி ஆகியனவற்றுடன் பார்வையாளர்களையும் நாடகக் கூறுகளாகக் கொள்ளலாம்.

களமும் காட்சியும்

களம் என்பதை நாடகம் நிகழும் களம், நாடகக் கதையின் களம் என நோக்கலாம். பெரும்பான்மையான நாடகக் கதையின் களத்தையே 'களம்' என்று குறிப்பர். பல்வேறு காட்சிகளின் இணைவாக அமையும் நாடகத்தில் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் தோன்றும் அரங்க அமைப்பு, காட்சியமைப்பு என்றவாறு 'காட்சி' எனக் குறிக்கப்படுகிறது. நாடக நூலார் காட்சியையும் களத்தையும் ஒரே நிலையில் 'களம்' என்றே குறிப்பிடுவர்.

பகருமோ ரிடத்தினே நிகழ்ந்திடு காட்சியைக்
களமென மொழிப மிளிர்மேற் றிசையோர் *(191)*

"கதை நிகழிடமாகச் சொல்லப்பட்ட ஓரிடத்தின் கண்ணே காணக்கிடக்குமாறு நிகழும் காட்சியினைக் களமென்று கூறுவர்"

என்று 'களம்' என்பது நாடகவியலில் விளக்கப்படுகிறது. எனினும் களம் வேறு காட்சி வேறு எனக் கொள்ளுதலே பொருத்தமாகும்.

களம் என்பது புனையப்பட்டுள்ள நாடகக் கதைக்குரிய களம் என்றும், காட்சி என்பதை நாடக நிகழ்விற்குரிய பின்புலமாக அமையும் அரங்க அமைப்பிற்குரியது என்றும் கொள்ளலாம். இங்கு,

> மூடப்பட்ட உடலில் முகம் மட்டும் அறியப்படுவது போல் மேடையில் மறைக்கப்பட்ட பல உறுப்புகளில் அனைவராலும் அறியப்படுவது காட்சி அமைப்பாகும்[38]

என்னும் குறிப்பை நோக்கலாம்.

பாத்திரம்

நாடகத்தின் கதை அமைவிற்குத் துணை நிற்பன பாத்திரங்கள் ஆகும். பாத்திரங்கள் இன்றிச் சொல்லப்படுவது செய்தியாக அமையுமே அன்றிக் கதையாக அமையாது. பாத்திரங்களின் இணைப்பில் சொல்லப்படும் போதே ஒரு செய்தி அல்லது ஒரு கருத்து கதையாகிறது. நாடகம் என்பது கதையாக இருக்க வேண்டிய அவசியம் இல்லை. ஆனால் கதை என்பது பாத்திரங்கள் இன்றி அமையாது. பாத்திரம் குறித்துக் குறிப்பிடும் நாடகவியல்,

> **கதையி னிகழ்ச்சியிற் கலந்தவர் யாவரும்**
> **பாத்திரமென்று பகரப் படுவர்** **(81)**

என்றவாறு நாடகக் கதையின் நிகழ்ச்சியில் தொடர்புடைய அனைவரும் நாடகப் பாத்திரங்கள் என்று குறிப்பிடப்படுவர்.

மெய்ப்பாடு

நடிப்பின் இயல்பு என்பது காண்போர் மனத்தைக் களிப்பிக்கும் பாங்கு ஆகும். நடிகன் தன் சுயசிந்தனையுடனும் படைப்புத் திறனுடனும் தன் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துபவனாகின்றான். தன் உணர்ச்சிகளை வெளியிடும் பொழுது தனக்குப் புறத்தேயுள்ள சூழல்களை நன்கு உணர்ந்தவனாகின்றான். ஒரு நடிகன் தன் அசைவுகளுக்கு மற்ற நடிகனின் அசைவுகளின் வழித் தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறான். இவற்றால் நாடகத்திலுள்ள ஒவ்வொரு செயலும் அர்த்தமுள்ளதாக ஒழுங்குபடுத்தப்படுகிறது.[39] இவ்வர்த்தமுள்ள ஒழுங்குபடுத்தலே அழகியல் உணர்வுடன் நாடகத்தைப்

பார்வையாளர்களிடம் கொண்டு செல்கிறது. இத்தகைய நாடக நிகழ்த்தலுக்குத் துணை செய்யும் நாடகக்கூறுகளுள் முதன்மையானது மெய்ப்பாடு ஆகும். நடிகனின் நடிப்பு வெளிப்பாடு என்பது மெய்ப்பாடுகளின் வழியே வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. மெய்ப்பாடு குறித்துக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியர்,

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பா டென்ப (மெய்.30)

என்றவாறு உள்ளத்து உணர்வுகள் மெய்யின்கண் தோன்றும் எட்டு வகை மெய்ப்பாடுகள் குறித்துக் குறிப்பிடுகின்றார். மெய்ப்பாடு குறித்துக் குறிப்பிடும் நாடகவியல்,

மெய்க்கட் பட்டு விளங்கிய தோற்றமு
முய்த்துணர் வின்றித் தலைவரு பொருளின்
மெய்ப்பொரு ணேரிற் கண்டது போலத்
தோன்றுங் கருத்துஞ் சொற்றமெய்ப் பாடாம் (225)

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறது.

உரையாடல்

இதனை நாடகமொழி என்றும் குறிப்பிடுவதுண்டு. நாடகப் படைப்பாக்கத்தில் கதை நிகழ்ச்சிகள், பாத்திரப் பண்புகள் ஆகியன உரையாடல்களின் வழியே உணர்த்தப்படுகின்றன. உரையாடல் சிக்கனம் (economy), பொருத்தம் (Appropriates), ஓட்டம் (pace), ஆக்கத்திறன் (artifice) ஆகிய பண்புகள் கொண்டதாக இருத்தல் வேண்டும் என்பர்.[40] இவற்றைப் பின்வருமாறு தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி விளக்குவார்.[41]

சிக்கனமும் ஓட்டமும்

உரையாடல்கள் பொதுவாக விரைவான ஓட்டம் உடையன வாகவும் சுருக்கமாகவும் நிகழ்ச்சியை விளக்குவனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பதாகும்.

பொருத்தம்

உரையாடல் என்பது சூழ்நிலைக்கும் கதைமாந்தர் தன்மைக்கும் ஏற்புடையதாக இருத்தல் வேண்டும். உரையாடலின் பொருத்தம்,

> எல்லா வகையிலும் வெளிப்படையாகவும், குறிப்பாகவும் பேசும் பாத்திரத்தின் இயல்புக்கும் பொருத்தமாக உரையாடல் அமைதல் சூழ்நிலைக்கும், யாரை நோக்கிப் பேசப்படுகிறதோ அவருக்குப் பொருத்தமாகவும் அமைதல்

என்றவாறு இருவகையாக அமைதல் வேண்டும்.

ஆக்கத்திறன்

இது செயற்கையாக அமைக்கப்படும் உரையாடல், இயற்கையாகத் தோன்றும்படி செய்யும் திறனைக் குறிப்பதாகும். நாடகம் இலக்கியப் பண்பினைப் பெறுதற்கு இவ்வுரையாடல் அவசியமாகும்.

உடை ஒப்பனை

மேடையில் தோன்றும் நடிகர்கள், தாங்கள் ஏற்று நடிக்கும் பாத்திரமாகக் காட்சியளிக்க வேண்டிய அவசியத்திலிருந்தே அவர்களுக்கு ஒப்பனையும் ஆடையலங்காரமும் தேவைப்படுகின்றன.[42] உடை ஒப்பனை என்பது ஏற்கவிருக்கும் பாத்திரத்தின் தன்மை; அப்பாத்திரத்தின் குணம்; வாழும் காலம்; சூழல், பாத்திரத்தின் வயது ஆகியனவற்றிற்கு ஏற்ப அமைதல் வேண்டும்.

தனிமொழி

தனிமொழி என்பது பாத்திரங்கள் தங்களுக்குள் தனித்துப் பேசும் பேச்சாகும். பாத்திரத்தின் அடி மனத்தில் புதைந்து கிடக்கும் உணர்ச்சிகள், எண்ணங்கள் ஆகியவை தனிமொழியின் மூலமாகவே புலப்படுத்தப் படுகின்றன. தனிமொழி என்பது பாத்திரத்தின் குணத்தை வெளிப்படுத்தப்பயன்படுத்தப்படும் ஒருவகை நாடக உத்தியாகும்.

பார்வையாளர்

நாடகத்தின் பார்வையாளர் பங்கேற்பு என்பது அவசியமான ஒன்றாகும்.

உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க் கெய்துதல்

என்னும் செயிற்றியனார் நூற்பாவில் 'காண்போர்' எனக் குறிக்கப்படுவது பார்வையாளர்களேயாகும். பார்வையாளர்கள் இன்றி நாடகம் நிகழ்த்தல் என்பது சாத்தியம் இல்லை. அந்த வகையில் பார்வையாளர்களையும் நாடகக் கூறுகளுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிடலாம்.

அரங்கியல் நிலையில்

நாடகம் என்பதை 'இலக்கியம்' எனக் கொண்டு, இலக்கிய நிலையில் நாடகக் கூறுகள் எனக் குறிப்பிடுவ்வதை நாடகம் என்பதை அரங்கம் எனக் கொண்டு, அரங்கியல் நிலையில் அரங்குக்கூறுகள் எனக் குறிப்பிடலாம். இங்குக் குறிப்பிடப்படும் அரங்கியல் கூறுகள் என்பது நாடக நிகழ்த்தலோடு தொடர்புடையதாகும்.

நிகழ்த்தல் நிலையில் நாடகம் என்பதை, ஏதேனும் ஒரு செய்தி அல்லது கருத்து அல்லது கதை, நிகழ்த்து வெளியில், நிகழ்த்துநன் எனப்படும் நடிகன்வழி பார்வையாளரைச் சென்றடைதல் எனலாம். இதுவே நாடகம் நிகழ்த்தலின் வழி பார்வையாளனைச் சென்றடைவதற்கான முறைமை ஆகும். இங்கு,

> நிகழ்த்தும் வெளியில் நிகழ்த்துநன் என்கிற கோட்டுருக்களின் அர்த்தமுள்ள இயைபு, பிரதியின் முரணைப் பார்வை வடிவில் புலப்படுத்தி நாடக அனுபவத்தைப் பார்வையாளருக்குத் தரும் [43]

என்னும் குறிப்பை நோக்கலாம். இந்தப் பின்னணியில், நிகழ்த்தப்படும் நாடகத்தின் பிரிக்கமுடியாத அரங்கியல் கூறுகளாக,

பிரதி

நிகழ்த்தும் வெளி

நிகழ்ந்துநன்

பார்வையாளன்

என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இங்கு,

> நாடகம் என்கிற நிகழ்வில் பிரிக்கவியலாத கூறுகளாக இருப்பவை 1. எழுத்துப் பிரதி அல்லது கரு (சிந்தனை) 2. நிகழ்த்தும் வெளி 3. நிகழ்த்துநன் (நடிகன்) 4. பார்வையாளர் ஆகிய நான்கு கூறுகள் மட்டுந்தான்[44]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம்.

கபிலர் பாடலும் நாடகக் கூறுகளும்

மேற்கண்டவாறு இலக்கியம் என்ற நிலையில் குறிப்பிடப்படும் நாடகக் கூறுகள் குறித்தும் அரங்கம் என்ற நிலையில் நாடக நிகழ்த்தலுக்குக் குறிப்பிடப்படும் அரங்கியல்

கூறுகள் குறித்தும் பல்வேறு நிலைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இக்கருத்து நிலைகள் நாடகம் என்னும் நாடகக் கதை இலக்கியத்திற்கும், நாடக நிகழ்த்தலுக்கும் பொருத்தமுடையதாக அமைகின்றன. எனவே, கபிலர் பாடல்களில் பொருத்திப் பார்க்கத்தக்க நாடகக் கூறுகளை இனங்கண்டு கொள்ளுதல் அவசியமாகும்.

> தமிழர் வாழ்வியலைச் சொற்படம் பிடிப்பதோடு நாடக நயத்துடன் எடுத்து மொழியும் பாடல்களையும் சங்கப் பாக்கள் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளன

என்றும்[45]

> சங்க அகப் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் அதனளவில் தனிக் கட்டமைப்புடைய சின்னஞ்சிறு நாடகம்

என்றும்[46]

> பொது நிலையில் சங்க இலக்கியங்கள் நாடகக் கட்டமைப்பும், நாடக நயமும் கொண்டு விளங்குகின்றன

என்றும் குறிப்பிடுவர். இங்கு, நாடக நயம் என்பது வேறு; நாடகக் கூறுகள் என்பது வேறு என்று புரிதல் அவசியமாகும்.

கபிலரின் பாடல்கள் கதை வடிவில் எழுதப்பட்ட பாடல்கள் அல்ல. அவர் காலத்தில் சமூக நிலையில் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை, சமூக நிகழ்வுகளின் வழி ஏற்பட்ட தாக்கத்தையும் ஏற்பட்ட அனுபவத்தையும் பதிவு செய்யும் தன்னுணர்ச்சிப் பாக்களே கபிலரின் பாடல்கள் ஆகும்.

குறிஞ்சிப்பாட்டுத் தவிர்த்துக் கபிலரின் மற்றைய பாடல்களில் கருத்துத் தொடர்பை உண்டாக்கிக் கொண்டே நாடகக் கூறுகளைக் காணுதல் வேண்டும். அகத்திணை, புறத்திணை என்னும் வகைப்பாட்டில் அமையும் கபிலர் பாடல்களில் கருத்துத் தொடர்பு கொண்டு கதையை உருவாக்க முடியும். தலைவன், தலைவி, தோழி, பாங்கன் என்றும் பாரி, பாரி மகளிர், பேகன், செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன், மலையமான் திருமுடிக்காரி, நள்ளி, அகுதை, வல்வில்ஓரி என்றவாறு சிற்றரசர்களும் கதை மாந்தர்களாக உள்ளனர். இம்மாந்தர்கள் தோற்றம் அஃதாவது உடை, ஒப்பனைகள் பாடல்களில்

வருணிக்கப்படுகின்றன. குறிஞ்சித் திணைப் பாடல்களையே இவர் அதிகம் பாடியுள்ளதால் கபிலரின் பாடல் களம் மலையும் மலையைச் சார்ந்த பகுதிகளும் ஆகும். பாத்திர உரையாடல் கொண்டனவாகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. மாந்தர்களின் செய்கைகள் பாடல்களில் மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற விளக்கப்பட்டுள்ளன. பாத்திரங்கள் தனிமொழி பேசுவதாகவும் பாடல்களில் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

கபிலர் பாடலின் வழி அறியலாகும் இந்தப் பின்புலத்தைக் கொண்டு கபிலரின் பாடல்களில் பொருத்திப் பார்க்கத்தக்க நாடகக்கூறுகளாக,

கதை

களம்

காட்சி

பாத்திரங்கள்

உடை, ஒப்பனை

உரையாடல்

மெய்ப்பாடு

தனிமொழி

என்பன அமைகின்றன.

தொகுப்புரை

தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி, இலக்கிய வடிவ நாடகங்களாக அறியப்படும் சிற்றிலக்கியக் காலம் வரையிலான, தமிழ் நாடக வரலாறு குறித்து எவ்விதப் பதிவும் கிடைக்காத நிலையில் அக்காலத்தில் தமிழ் நாடக வரலாற்றினை இலக்கியங்களின் துணை கொண்டே அறிய வேண்டியுள்ளது. அந்த வகையில், தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள், காப்பியங்கள், சிற்றிலக்கியங்கள் ஆகியனவற்றில், தமிழ் நாடகம் குறித்த பல்வேறு செய்திகள் பதிவு செய்யப் பெற்றுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

நாடகம் என்பது பல்வேறு கூறுகளின் இணைவு ஆகும். கபிலரின் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகளைக் காணும் இம் முயற்சிக்கு, நாடகக் கூறுகள் எவையென இனம் காணுதல் அவசியம் என்ற நிலையில நாடகக் கூறுகளைக் கண்டு விளக்கும் வண்ணம் இச் செய்திகள் அமைந்துள்ளன.

குறிப்புகள்

1. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.33.
2. மேலது, ப.33.
3. பெ. கோவிந்தசாமி, **கிறித்தவத் தமிழ் நாடகங்கள்**, ப.182.
4. அஷ்வகோஷ், 'தமிழின் நாடக மரபு', **தமிழ் நாடகம் நேற்றும் இன்றும்**, ப.13.
5. ப. நீலகண்டன், **தமிழ் நாடக மேடை**, ப.94.
6. K. Sivathambi, **Drama in Ancient Tamil Society**, p. 339.
7. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.60
8. மு. ராமசுவாமி, **தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை**, ப.12.
9. K. Kailasapathy, **Heroic Poetry**, p.116.
10. அ.ச. ஞானசம்பந்தன், **இலக்கியக்கலை**, ப.365,
11. மு. வரதராசன், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, ப.65.
12. மு. ராமசுவாமி, **தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை**, ப.22.
13. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.88.
14. மேலது, பக்.100-101.
15. மு. ராமசுவாமி, **தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை**, ப.13.
16. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.114.
17. தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத்திறன்**, ப.8.
18. மேலது, ப.9.
19. **வாழ்வியல் களஞ்சியம்**, தொகுதி 6, ப.367.
20. சூ. இன்னாசி, பெ. கோவிந்தசாமி, **கிறித்தவ நாடக இலக்கியம்**, ப.1.
21. மேலது, ப.11.
22. ஆறு. அழகப்பன், தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், ப.192.
23. மேலது, ப.199.
24. மேலது, ப.204.

25. சூ. இன்னாசி, பெ. கோவிந்தசாமி, **கிறித்தவ நாடக இலக்கியம்**, ப.24.
26. இரா. ராசு. **அம்மன் வழிபாட்டில் நாடகக் கூறுகள்**, ப.40.
27. மு. ராமசுவாமி, **தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை**, ப.108.
28. இரா. ராசு. **அம்மன் வழிபாட்டில் நாடகக் கூறுகள்**, ப.37.
29. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.426.
30. தி.சு. சண்முகம், **நாடகக் கலை**, ப.49.
31. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.427.
32. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, **பொன்மலர்**, ப.111.
33. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத் திறன்**, ப.38.
34. ஸ்ரீநிவாச சர்மா, **வடமொழி நாடக இலக்கிய வரலாறு**, பக்.11-12.
35. கு. திருமேனி, 'சங்க இலக்கியத்தில் நாடகக் கூறுகள்', **சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள்**, ப.203.
36. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத்திறன்**, ப.29.
37. மேலது, ப.24.
38. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப.448.
39. இரா. ராசு. **அம்மன் வழிபாட்டில் நாடகக் கூறுகள்**, பக்.40-41.
40. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத்திறன்**, ப.54.
41. மேலது, பக்.55-59,
42. அஷ்வகோஷ், 'அரங்க ஆட்டம்', **இயக்குதல் கோட்பாடு**, ப.144.
43. மு. ராமசுவாமி, **தமிழ் நாடகம் நேற்று இன்று நாளை**, ப.11.
44. மேலது, ப.10.
45. இரா. பூங்கோதை, **'குறுந்தொகையில் நாடகக் கூறுகள்'**, **ஆய்வுக் கோவை**, தொகுதி 3, ப. 1147.
46. **வாழ்வியல் களஞ்சியம்**, தொகுதி, ப.40.

சங்க இலக்கியமும் கபிலர் பாடல்களும்

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு என அறியப்படும் சங்க இலக்கியப் பாடல்களைப் பாடியுள்ள புலவர்களில் பாட்டுத் தொகையாலும் பாடும் திறத்தாலும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க புலவராகக் கபிலர் விளங்குகிறார். பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்விற்கு முதன்மை கொடுத்துப் புறவாழ்வைப் போற்றி, மாந்த நேயத்துடன், தாம் வாழ்ந்த காலத்து மக்களின் வாழ்வியலையும், போரியலையும் கலை நயத்துடன் இலக்கியப் பதிவுகளாக்கித் தந்துள்ள கபிலரின் பாடல்கள் சங்க இலக்கியப் பதிவுகளில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

சங்க இலக்கியங்கள்

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு எனப் பகுக்கப்பட்டுள்ள சங்க இலக்கியங்கள் பல்வேறு புலவர்களால், பல்வேறு சூழல்களில் பாடப்பட்ட உணர்வு வெளிப்பாட்டுப் பாடல்களின் தொகுப்பாக அமைந்து விளங்குகின்றன. பழந்தமிழ் நாட்டில் மூன்று தமிழ்ச் சங்கங்கள் இருந்தன என்றும், தென் மதுரையிலும், கபாடபுரத்திலும் இருந்த முதல் இரண்டு சங்கங்கள் மறைந்த பிறகு மூன்றாம் தமிழ்ச் சங்கம் மதுரையில் பாண்டியர்களின் ஆதரவோடு அமைந்து நடந்தது என்றும், மூன்றாம் தமிழ்ச் சங்கத்து நூல்களே எட்டுத்தொகையும் பத்துப்பாட்டும் என்று கருதி, அவற்றைச் சங்க இலக்கியம் என்று குறிப்பிடப்படும் வழக்கம் ஏற்பட்டது[1] என்று சங்க இலக்கியம் என்னும் சொல் பதிவிற்கு விளக்கமளிப்பர்.

அகமும் புறமும்

பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலை அகம், புறம் என்னும் பாகுபாட்டிற்குள் அடக்கி விளக்கியுள்ளமை சங்க இலக்கியத்தின் தனிச் சிறப்பாகும். அகம் என்பது பண்டைத் தமிழ் மக்களின் தூய காதல் வாழ்வையும், புறம் என்பது போரியல் உள்ளிட்ட புறவாழ்வையும் சுட்டுகின்றன. இங்கு,

> ஒத்த அன்பினராகிய ஆடவரும் மகளிரும் நல்லூழின் தூண்டுதலால் ஒருவரையொருவர் எதிர்ப்பட்ட முதல் காட்சியிலேயே ‘உயிரோரன்ன செயிர்தீர் நட்பின’ ராகி உலகத்தார் அறிய மணந்து வாழும் அகத்திணையொழுக லாறாகிய குடும்ப வாழ்வு குறித்தும்; பல்லாயிரங் குடும்பங்கள் தம்முட் பகையின்றி அன்பும் அறமும் வளர ஒத்து வாழ்வதற்கு இன்றியமையாத அரணாக அமைந்த அரசியல் சமுதாய அமைப்புகளாகிய புறத்திணை வாழ்வு குறித்தும் விரித்துரைக்கும் வாழ்வியல் இலக்கியங்களாகத் திகழ்வன பத்துப்பாட்டு எட்டுத் தொகையென வழங்கும் சங்க இலக்கியங்களாகும்[2]

என்பார் க. வெள்ளைவாரணனார். சங்க இலக்கியங்களில் காணப்பெறும் பழம் மரபுகளில் ஒன்றாக அகம், புறம் என்னும் இப்பகுப்பு குறிக்கப்படுகிறது. இங்கு,

> சங்க இலக்கியப் பாட்டுகளில் பழைய மரபுகள் பல உண்டு. காதல் பற்றிய கற்பனையை அகம் என்றும், வீரம், கொடை, புகழ் முதலிய வாழ்க்கைத் துறைகளைப் புறம் என்றும் பகுத்த பாகுபாடு அந்த மரபுகளுள் முதன்மையானது ஆகும். அகப்பாட்டுகளில் கற்பனைத் தலைவன் தலைவியின் காதல் பாடப்படும். புறப்பாட்டுகளில் நாட்டை ஆளும் தலைவனுடைய சிறந்த வீரச் செயல்களும் கொடைப் பண்பும் குடிமக்களுள் சிறந்தவர்களின் அருஞ்செயல்களும் பிறவும் பாடப்படும்[3]

என்னும் கருத்து பொருத்தப்பாடுடையதாக அமைகிறது. மேற்குறித்தவாறு அகம், புறம் என்னும் இருநிலைகளில் தமிழ் மக்களின் இல்லற வாழ்வையும் சமூக வாழ்வியலையும் எடுத்துக்காட்டும் சங்க இலக்கியங்கள் அவர்தம் அரசியல், பொருளியல், கலையியல், பண்பாட்டியல் முதலிய பல்வேறு கூறுகளைப் புலப்படுத்துவனவாகவும் விளங்குகின்றன.

அரசியல்

> **நறவினை வரைந்தார்க்கும் வரையார்க்கும் அவை எடுத்து**
> **அறவினை இன்புறூஉம் அந்தணர் இருவரும்**
> **திறம்வேறு செய்தியின் நூல்நெறி பிழையாது**
>
> ***(கலி.99)***

என்னும் பாடலில் வியாழன், வெள்ளி எனப்படும் குருக்கள் இருவர், தேவருக்கும் அசுரருக்கும் செய்து கொடுத்த அரசியல் நூல் பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது.

பொருளியல்

மன்னர்கள் தோற்ற மன்னர்களிடமிருந்து, திறை என்னும் வரியை ஆண்டுதோறும் பெற்று வந்தனர்.

பணிந்தோர் தேஎந் தம்வழி நடப்பப்
பணியார் தேஎம் பணித்துத் திறை கொண்மார்

என்னும் பாடல் தோற்ற மன்னர்கள் வென்ற மன்னர்களுக்குத் திறை செலுத்தியமையைச் சுட்டுகிறது. இத்தோடு இறை, கடமை என்னும் பெயர்களில் நிலவரியும், குடிமை எனப்படும் வீட்டு வரியும் மன்னர்களால் மக்களிடமிருந்து பெறப்பட்டனவாக அறியமுடிகிறது.

உயிர்த் தொழிலாம் உழவுத் தொழிலை நம்பி வாழ்ந்த வேளாண் மக்கள் விளைச்சல் பாதிக்கப்பட்ட நிலையில் மன்னனுக்குச் செலுத்த வேண்டிய பாக்கித் தொகையினை நீக்கி, வேளாண் மக்களைக் காத்திடுமாறு புலவர் வெள்ளைக்குடி நாகனார் சோழன் குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவனிடம் கோரிக்கை வைத்தமையை,

பகடு புறந்தருநர் பாரம் ஓம்பிக்
குடிபுறந் தருகுவை ஆயின்நின்
அடிபுறந் தருகுவர் அடங்கா தோரே *(35:32-34)*

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடல் வழி அறியமுடிகிறது.

கலையியல்

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் கலை வாழ்வு வாழ்ந்தனர் என்பதற்குச் சங்க இலக்கியங்கள் சான்றாக விளங்குகின்றன. அக்காலத் தமிழ் மக்களிடையே வழக்கில் இருந்து வந்துள்ள பல்வேறு கூத்துகள் குறித்தும் அவர்கள் துணை கொண்ட இசைக் கருவிகள் குறித்தும் பயன்படுத்திய பண்கள் குறித்தும் பல்வேறு செய்திகள் சங்க இலக்கியங்களில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

பண்பாட்டியல்

தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வில் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும், அவற்றின் பயனாய் அவர்கள் மேற்கொண்டொழுகிய தெய்வ வழிபாட்டு முறைகளும்,

அவர்களின் சமய நோக்கும் வாழ்வியலோடு இணைந்து நிற்றலைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன.

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் கண்ட நாகரிகத்தின் அகக்கூறாகப் பண்பாட்டைக் கொள்ளலாம். பண்பாடு என்பது ''வாழ்க்கையில் மனிதன் முழு நிறைவை அடைவதற்காக மேற்கொள்ளும் முயற்சியின் பயனாக அமைவது[4] என்பர்.

பண்பாட்டின் வளர்ச்சியில் பல படிநிலைகள் உள்ளன எனக் குறிப்பிடும் க.த. திருநாவுக்கரசு,

> தனி மனிதனுடைய உணர்வுகளும் செயல்களும் பழக்க வழக்கங்களும் பண்பாட்டு வளர்ச்சியுறுதல், தனி மனிதர்கள் ஒன்றாகக் கூடி வாழ்வதால் உருவாகும் சமூகங்களின் பண்பட்ட முன்னேற்றம், சமூகங்கள் பல சேர்ந்து ஒரு சமுதாயமாகப் பின்னிப் பிணைந்து இயங்கும் பொழுது உருவாகும் வாழ்க்கை நெறி, பழக்க வழக்கங்கள், கலையுணர்வு, சிந்தனை முதிர்ச்சி ஆகிய அனைத்தும் இணைந்த ஒருவகைச் சமுதாயச் சிந்தனையாக வெளிப்படுவது

எனப் பண்பாட்டின் மூன்று நிலைகளைக் குறிப்பிடுகிறார்.[5] இந்த அடிப்படையில் பண்பாட்டின் பிரிக்கவியலாத கூறுகளாக அமைந்து விளங்கும் பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், இவற்றின் பொருட்டு நிகழ்த்தப்படும் விழாக்கள், மக்களின் கலையுணர்வு வெளிப்பாடுகள் ஆகியன குறித்த செய்திகள் கபிலர் பாடல்களில் காணத்தக்கனவாக உள்ளன.

கபிலர்

சங்க இலக்கியத்தில் எண்ணிக்கையில் மிகுதியான பாடல்களைப் பாடியவர்; குறிஞ்சித்திணை பாடுவதில் வல்லவர்; அதன் பொருட்டுக் 'குறிஞ்சிக்கோர் கபிலர்' என்னும் சிறப்புக்குரியவர்; அகத்திணைப் பாடல்களோடு புறத்திணைப் பாடல்களையும் பாடியவர்; புலவர்கள் போற்றிய புலவர்; நட்புக்கு இலக்கணமானவர்; சமயச் சால்பினர்; ஆரிய அரசன் பிரகத்தனுக்குத் தமிழ் அறிவித்த தமிழாசான் என்றவாறு பல்நிலைச் சிறப்புக்குரியவராகச் சங்கப் புலவர் கபிலர் விளங்குகிறார்.[6]

புலவர்கள் போற்றிய புலவர்

சம காலத்துப் புலவர்களால் பாராட்டப்படுவதாகிய பெருஞ்சிறப்பு எந்தப் புலவர்க்கும் கிட்டாத தனிச் சிறப்பு கபிலர்

ஒருவருக்கே கிட்டியது.[7] தம் காலத்துப் புலவர்களால் போற்றிப் புகழப்பட்ட பெருமை கபிலரைச் சாரும். கபிலருக்கே உரிய இத்தனிச்சிறப்புக் குறித்து வ.சுப. மாணிக்கம்

> சங்கப் புலவர்களுள் தலைசான்றவர் கபிலர். புலக் கூர்மையும் பாடும் வளமும் நிறைந்தவர். யாரினும் பாட்டெண்ணிக்கை மிகப் பாடியவர். யாரினும் சிறந்த வள்ளல் பாரியின் வாழ்க்கைத் தோழர். இவர்தம் ஓங்குயர் சிறப்புக்குப் பாடும் வன்மை ஒரு காரணம். பாரியின் உயிர்த் தோழமையும் ஒரு காரணம். பலரைப் ப்ாடிய பெருமையோடு பலரால் பாடப் பெற்ற பெருமையும் உடையவர் கபிலர். புலவர் மதித்த புலமைப் பெருமகன்[8]

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

கபிலர் காலத்தில் வாழ்ந்தவரும் நல்லிசைப் புலவர் மெல்லியலாளருள் ஒருவருமான மாறோக்கத்து நப்பசலையார்,

> **நிலமிசைப் பரந்த மக்கட் கெல்லாம்**
> **புலனழுக் கற்ற அந்த ணாளன் (புறம். 126:10-11)**

என்று கபிலரைப் பாராட்டுவதுடன், மலையமான் திருமுடிக்காரியின் சுற்றம் பெருக, அவன் புகழைப் பாடுவதற்கு இடமில்லை எனும்படியாக அவன் புகழ் உயர்வுடன் நிலை பெற்று நிற்கக் கபிலன் பாடியுள்ள பாங்கினையும் பாராட்டுகின்றார். இவரே,

> **பொய்யா நாவிற் கபிலன் (புறம். 174:10)**

என்று புகழ்ந்துரைக்கவும் செய்கின்றார். இதே நிலையில்,

> **உலகுடன் திரிதரும் பலர்புகழ் நல்லிசை**
> **வாய்மொழிக் கபிலன் (அகம். 78)**

என்று நக்கீரரும்,

> **அரசவை பணிய அறம்புரிந்து வயங்கிய**
> **மறம்புரி கொள்கை வயங்குசெந் நாவின்**
> **உவலை கூராக் கவலையி னெஞ்சின்**
> **நனவிற் பாடிய நல்லிசைக்**
> **கபிலன் ...... (பதிற். 85)**

என்று பெருங்குன்றூர் கிழாரும் கபிலரைப் புகழ்ந்து பாடியுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

விரைவாக, பல பொருட் சிறப்புக்களை அடக்கிச் செய்யுளைப் பாடும் செம்மை வாய்ந்த நாவினை உடையவன்; மிக்க கேள்வி அறிவை உடையவன்; விளங்குகின்ற புகழை உடையவன் கபிலன்; அத்தகையான் இன்று இருந்தால் மிக நலமாக இருக்கும். அப்பேற்றைப் பெற்றிலேனே என்று சேரமான் மாந்தரஞ்சேரல் இரும்பொறை வருந்தியமையை,

செறுத்த செய்யுள் செய்செந் நாவின்
வெறுத்த கேள்வி விளங்குபுகழ்க் கபிலன்
இன்றுள னாயின் நன்றுமன் ***(53:11-13)***

என்றவாறு பொருந்திய இளங்கீரனார் புறநானூற்றில் பதிவு செய்துள்ளார். இப்பாடல் கபிலரின் புலமைத் திறம் கண்டு பொருந்தில் இளங்கீரனார் வியந்தமைக்குச் சான்றாகும்.

நட்பின் இலக்கணம்

பாரியின் பரந்த உள்ளத்தாலும் களங்கமற்ற அன்பினாலும் கவரப்பட்ட கபிலர் பாரியின் நண்பரானார். அரசன்-புலவன் என்ற வேறுபாடின்றி இருவரும் ஒருவருக்கொருவர் நெருங்கிய நட்பினராக விளங்கினர். இன்ப நிலையில் மட்டுமன்றித் துன்பநிலையிலும் பாரியை விட்டு நீங்காத நட்புச் சுற்றமாகக் கபிலர் விளங்கினார். பாரி இறந்த நிலையில் வடக்கிலிருந்து உயிர் துறக்கத் துணிந்த கபிலர்.

இம்மை போலக் காட்டி உம்மை
இடையில காட்சி நின்னோடு
உடன் உறைவு ஆக்குக உயர்ந்த பாலே
(புறம்.236:10-12)

என்றவாறு.

இப்பிறப்பில் நம்மிருவரையும் கூட்டி ஒன்றிய நட்பால் உயர் வாழ்வு வாழச் செய்த நல்லூழ் மறுமையிலும் நின்னோடு உடனுறையும் வாழ்வை நல்குவதாக[9]

என்றவாறு மறுமையிலும் பாரியின் நட்புச் சுற்றம் வேண்டியமையைக் காண முடிகிறது.

பாரி இறந்த நிலையில் பாரியின் மகளிரைத் தம் மக்களாகக் கருதி அவர்களுக்கு மணம் முடித்து வைக்கும் நோக்கில் இருங்கோவேளிடம் சென்று,

படுமணி யானைப் பறம்பின் கோமான்
நெடுமாப்பாரி மகளிர்; யானே
தந்தை தோழன்; இவர் என் மகளிர் ***(புறம்.201)***

எனச் சொல்லிப் பாரி மகளிரை மணந்து கொள்ள வேண்டுவது பாரி-கபிலர் நட்பின் ஆழத்தைக் காட்டுகிறது.

பாரியின் நண்பரான கபிலர் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் என்பானுடனும் நட்புப் பாராட்டியுள்ளார். அவனது வீரத்தையும் அருளையும் புகழ்ந்து,

ஓடுங்கா உள்ளத்து, ஓம்பா ஈகைக்
கடந்தடு தானைச் சேரலாதனை
யாங்கனம் ஒத்தியோ! . . . . **(புறம்.8:4-6)**

என்றவாறு செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனைக் கதிரவனோடு உவமித்துப் பாடியுள்ளார். கபிலர்-செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் நட்புக் குறித்து,

> கபிலரும் கடுங்கோ வாழியாதனும் நெருங்கிய கேண்மையர், ஆயினும் கபிலருக்கும் பாரிக்கும் உள்ள உறவு போன்றது இவர்கள் உறவு என்று கூறமுடியாது. கபிலரும் பாரியும் இருதலைப் புள்ளின் ஓருயிர் போல வாழ்ந்தனர். ஆனால் கடுங்கோ வாழியாதன் கபிலரின் செந்நாத்திறமும் நன்றி மறவாப் பண்பும் அறிந்தவன் ஆதலின் கபிலரை ஒருபடி உயர்ந்தவராகவே கருதி நட்புப் பூண்டான்[10]

என்று ச. மெய்யப்பன் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வாறு கபிலர் நட்புக்கு இலக்கணமாக வாழ்ந்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

சமயச் சால்பு

மனித உள்ளம் வாழ்க்கைக்கு ஒரு குறிக்கோளையும், அந்தக் குறிக்கோளை அடைவதற்குரிய வழிமுறைகளையும் நாடுவதில் நாட்டம் கொண்டிருக்கிறது. அத்தகைய குறிக்கோளையும், அதனை அடைவதற்குரிய வழிமுறைகளையும் வகுத்து அளிப்பதே சமயம். மக்களுடைய விழைவார்வத்தையும் வேண்டுதல்களையும் நிறைவேற்றி, அவர்களைக் கடைத்தேற்றவல்ல ஒரு முழுமுதற் பொருளைப் பற்றுக் கோடாகக் கொண்டனவே சமயங்கள் ஆகும்.[11] சங்க காலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் சமயங்கள் என்பன மக்களை நல்வழிப்படுத்தும் ஓர் அமைப்பாகவே விளங்கின. அக்காலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் சமயக்காழ்ப்போ, சமயவெறியோ இல்லை. இது குறித்து,

> கபிலர் வாழ்ந்த காலத்தில் சமயக்காழ்ப்போ, சமய வெறியோ நிறைந்திருக்கவில்லை. தண்மை நிறைந்த

சமயக் கொள்கைகளே மக்கள் வாழ்வில் நிலவி வந்தன. ஒரு சமயத்தார் பிற சமயத்தாரை வெறுத்து வன்செயல் புரியும் புன்மை அக்காலத்தில் இல்லை. எச்சமயத்தைச் சார்ந்தவராயினும் மக்கள் ஒருவரை ஒருவர் அன்பினால் விரும்பி ஒருமைப் பாட்டுணர்வோடு வாழ்ந்து வந்தனர். சமயம் மக்களைப் பிரிக்கவில்லை. மாறாக மக்களிடையே அன்பையே வளர்த்து வந்தது[12]

என்று ச. மெய்யப்பன் குறிப்பிடுகின்றார். அந்த வகையில் எம்மதமும் சம்மதம் என்னும் கொள்கையைக் கொண்ட சமயச் சால்பு நிலையினைக் கபிலரின் பாடல்களில் காணமுடிகிறது.

இமையவில் வாங்கிய ஈர்ஞ்சடை அந்தணன்
உமைஅமர்ந்து உயர்மலை இருந்தன னாக
(கலி.38:1-2)

என்று இமயமலையை வில்லாக வளைத்தவனும் கங்கை ஈரத்தையுடைய சடைமுடியை உடையவனுமாகிய சிவபெருமான் உமையம்மையுடன் இமயமலையில் விரும்பி வீற்றிருந்த காட்சியைக் கபிலர் காட்டுகிறார்.

மாயோ னன்ன மால்வரைக் கவாஅன்
வாலியோ னன்ன . . . . . ***(நற்.32:1-2)***

என்னும் பாடலில் ''மாயோனைப் போன்ற பெரிய மலைப்பக்கத்து, அவன் கண்ணனாயவதரித்த பொழுது அவனுக்கு முன்னவனாகத் தோன்றிய வெளிய நிறத்தையுடைய பலதேவன் போன்ற அருவி'' என்று திருமாலையும் பலதேவனையும் கபிலர் பாடியுள்ளார்.

குறிஞ்சித்திணை பாடுவதில் வல்லவரான கபிலர் குறிஞ்சி நிலக் கடவுளாம் முருகனை,

சுடர்ப்பூண் சேய் ***(குறிஞ்சிப்பா. 48)***

பிறங்கு மலை மீமிசைக் கடவுள் என்றவாறு சிறப்பித்துக் கூறுவதுடன்,

முருகுறழ் முன்பொடு கடுஞ்சினஞ் செருக்கிப்
பொருத யானை வெண்கோடு கடுப்ப ***(நற்.225:1-2)***

என்று முருகனின் வீரத்தைக் காட்டுகிறார்.

இன்னிசை முரசின் சுடர்ப்பூண் சேஎய்
ஒன்னார்க் கேந்திய விலங்கிலை எஃகின்
(குறிஞ்சி பா.48-49)

என்பது கபிலர் குறிப்பிடும் முருகப் பெருமானின் வேற்படையின் பெருமை ஆகும். இவ்வாறு முருகப் பெருமானின் வீரத்தையும், வேற்படையின் பெருமையையும் குறிப்பிடும் கபிலர்,

குன்றக் குறவன் காதன் மடமகள்
மன்றவேங்கை மலர்சில கொண்டு
மலையுறை கடவுள் குலமுதல் வழுத்தி (ஐங்.259:1-3)

என்னும் பாடலில் மலையுறை கடவுளாகிய முருகனுக்கு மலர்ந்த காந்தள் மலர்களை அருச்சித்துப் பலியிட்டு வழிபட வேண்டும் என்று முருகனை வழிபடும் முறையையும் குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாறு சிவபெருமான், திருமால், பலதேவன், முருகன் ஆகிய கடவுளர்களையும் தம் பாடலில் பதிவு செய்துள்ளமை கபிலரின் சமயச் சால்புக்குச் சான்றாகும்.

தமிழாசான்

'ஆரிய அரசன் பிரகத்தனைத் தமிழ் அறிவித்தற்குக் கபிலர் பாடியது' என்னும் குறிப்புடன் காணக்கிடப்பது கபிலர் எழுதிய குறிஞ்சிப் பாட்டாகும். இப்பாட்டு தமிழுக்கே உரிய சிறப்பான அகத்திணைக் காதலின் சிறப்பை ஆரிய அரசன் அறிந்து கொள்ளும் வகையில் கபிலரால் பாடப்பட்டதாகும். இது குறித்து,

> ஈண்டுக் கபிலர் அறிவுறுத்திய தமிழ் என்பது பிற மொழிக்கு இல்லாத அன்பின் ஐந்திணை ஒழுக்க லாற்றையே குறித்து வழங்கியதாகும். தமிழ் என்னும் சொல்லால் தமிழுக்கே உரிய அகப்பொருளைக் குறித்து வழங்குதல் தொல்லோர் மரபாகும்[13]

என்று க. வெள்ளைவாரணனார் குறிப்பிடுவதாகத் தமிழண்ணல் குறிப்பிடுகிறார்.

பத்துப்பாட்டில் 8ஆவது பாட்டாக அமையும் இக்குறிஞ்சிப்பாட்டு 261 அடிகளையும் 1440 சொற்களையும் கொண்டதாகும். அறத்தொடு நிற்றல் என்னும் துறையினது; சங்க இலக்கியப் பதிவுகளில் இடம் பெற்றுள்ள குறிஞ்சிப் பாடல்களில் அளவில் பெரியது; அதன் பொருட்டுப் 'பெருங்குறிஞ்சி' எனச் சிறப்புடன் அழைக்கப்படுவது. இக்குறிஞ்சிப் பாட்டு முழுவதும் தோழி செவிலிக்குக் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது.

மேற்குறித்தவாறு கபிலர் குறித்த செய்திகள் அவரின் பாடல்களின் வழியும், அவரைப் பற்றிப் பிற புலவர்கள் பாடியுள்ள பாடல்களின் வழியும் அறியக்கிடக்கின்றன.

கபிலர் பாடல்கள்

சங்க இலக்கியத்துள் காணப்பெறும் கபிலரின் பாடல்களின் எண்ணிக்கை 235 ஆகும். இவை முறையே,

நற்றிணை	20
குறுந்தொகை	29
ஐங்குறுநூறு	100
பதிற்றுப்பத்து	10
அகநானூறு	18
புறநானூறு	28
கலித்தொகை	29
குறிஞ்சிப்பாட்டு	1

என்றவாறு அமைந்துள்ளன. பத்துப்பாட்டிலும் பரிபாடல் தவிர்த்த பிற எட்டுத்தொகை நூல்களிலும் கபிலர் பாடல்கள் காணக்கிடக்கின்றன. கபிலர் பாடியுள்ள 235 பாடல்களில் 197 பாடல்கள் அகப்பாடல்களாகும். இவற்றுள் 182 களவிற்கும், 12 கற்பிற்கும், 3 கைக்கிளைக்கும் உரியவை என்பார் வ.சுப. மாணிக்கம்.[14] 38 பாடல்கள் புறத்திணை பற்றியனவாகும்.

அகம், புறம் என்னும் பாகுபாட்டிற்குள் அடங்கும் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலையும், இயற்கையோடு இணைந்த வாழ்வு வாழ்ந்த பண்டைத் தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வில் பிரிக்க முடியாத கூறுகளாக விளங்கும் பழக்கவழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள், கலை வெளிப்பாடுகள் முதலியனவற்றையும் கபிலரின் பாடல்கள் பதிவு செய்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

அகத்திணை மரபுகள்

அகப்பொருளாவது போக நுகர்ச்சி என்பார் இளம்பூரணர்.[15] ஒத்த அன்பான் ஒருவனும் ஒருத்தியும் கூடுகின்ற காலத்துப் பிறந்த பேரின்பம். அக்கூட்டத்தின் பின்னர் அவ்விருவரும் ஒருவருக்கொருவர் தத்தமக்குப் புலனாக இவ்வாறிருந்ததெனக் கூறப்படாததாய் யாண்டும் உள்ளத் துணர்வே நுகர்ந்து இன்பமுறுவதோர் பொருளாதலின் அதனை

அகம் என்றார்[16] என்று அகம் குறித்து விளக்குவார் நச்சினார்க்கினியர்.

தொல்காப்பியர், அகப்பொருளுக்குரிய திணைகளாக,

கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்
முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப (அகத்.1)

என்றவாறு ஏழு திணைகளைக் குறிப்பிடுகிறார். இவற்றில் கைக்கிளை, பெருந்திணை நீங்கலாகக் குறிக்கப்படும் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்னும் ஐந்தும் அன்பின் ஐந்திணை எனப்படும். இத்திணைப் பாகுபாடு அந்தந்த நிலத்தின் ஒழுக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டமைவதாகும்.

மக்கள் நுதலிய அகனைந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர்

புறத்திணை மருங்கின் பொருந்தின் அல்லது
அகத்திணை மருங்கில் அளவுதல் இலவே

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பாவில் குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளவாறு தலைமக்களின் இயற்பெயர் அகத்திணை இலக்கியங்களில் கூறல் கூடாது என்பதும்,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட் டாவிரு பாவினும்
உரியதாகும் என்மனார் புலவர்

என்னும் விதிப்படி அக இலக்கியங்கள் நாடக வழக்கு, உலகியல் வழக்கங்களில் அமைதல் வேண்டும் என்பதும் அவை கலிப்பா பரிபாட்டுக்களில் சொல்லப்பெறல் வேண்டும் என்பதும் மரபாகக் கொள்ளப் பெறுகின்றன.

மூவகைப் பொருள்

அகப்பொருளானது முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் என்னும் மூவகைப் பொருளாகக் குறிக்கப்படுவதனை,

முதல்கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே
நுவலுங் காலை முறைசிறந் தனவே
பாடலுட் பயின்றவை நாடும் காலை (அகத்.3)

என்னும் தொல்காப்பிய நூற்பாக் கொண்டு அறியமுடிகிறது. முதற்பொருள் எனப்படுவது நிலம் பொழுதிரண்டின் இயல்பாகும்.

கருப்பொருள் என்பது தெய்வம், உணவு, விலங்கு, மரம், புள், பூ, பறை, செய்தி, யாழ் முதலியனவாகும். உரிப்பொருள் என்பது பாடலின் பாடுபொருள் ஆகும். ''உரிப்பொருளாவது மக்கட்கு உரிய பொருள். அஃது அகம், புறம் என இருவகைப்படும்''[17] என்பார் இளம்பூரணர். உரிப்பொருளாவது புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல், ஊடல், வருந்தல் எனவும் அமையும்.

முதற்பொருள்

குறிஞ்சித் திணைக்குரிய நிலம் மலையும் மலைசார்ந்த இடமும் ஆகும். குறிஞ்சிக்கேயுரிய நிலமாகிய மலை, கபிலர் பாடல்களில் அருவரை, உயர்வரை, ஓங்கல், வெற்பு, ஓங்குமலை, குன்றம், சிலம்பு, துறுகல், பெருவரை, மணிவரை, மணி நெடுங்குன்று, மணிநில மால்வரை, நெடுமலை என்றவாறு குறிக்கப்படுகிறது.

குறிஞ்சித் திணைக்குரிய பெரும்பொழுது கூதிர்காலம், முன்பனிக் காலம் ஆகும். சிறுபொழுது யாமம் ஆகும்.

அரும்பனி யளைஇய கூதிர்ப்
பெருந்தண் வாடையின் முந்துவந் தனனே
(ஐங்.252:4-5)

என்றும்,

தண்பனி வடந்தை யற்சிரம்
முந்துவந் தனர்நங் காத லோரே (மேலது.223:4-5)

என்னும் குறிஞ்சித் திணைக்குரிய பெரும்பொழுதாகிய காலம், கூதிர் ஆகியன குறிப்பிடப்படுகின்றன.

சிறுபொழுதாகிய 'யாமம்' கபிலர் பாடல்களில் 'இரவு' எனவும் 'ஆரிருள்' எனவும் சுட்டப்படுகிறது.

உருமெழு நெடுஞ்சினைப் பாயும் நாடன்
இரவின் வருதலறியான் (மேலது, 271:3-4)

என்றவாறு சிறுபொழுதாகிய 'யாமம்' இரவு என்றவாறு சுட்டப்படுகிறது.

முல்ல நிலத்திற்குரிய சிறுபொழுதாகக் குறிக்கப்படும் மாலையும்

துணைஇல மாலை துன்னுதல் காணூஉ (குறிஞ்சி.230)

என்று கபிலர் பாடலில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

கருப்பொருள்

கபிலர் பாடல்களில் கருப்பொருள்கள் நிலையில் குறிஞ்சி நிலக் கடவுளாக முருகன் குறிக்கப்படுகிறான். முருகனை, வேலன், வேள், கடவுள் என்னும் பெயர்களில் கபிலர் குறிப்பார்.

குறிஞ்சி நிலத்திற்கு மக்களாகக் குறவர், குறத்தி, குன்ற நாடன், வெற்பன், கானவன், வேலன், கொடிச்சி என்போர் குறிக்கப்படுகின்றனர்.

மயில் (மஞ்ஞை, தோகை), கிளி, குடிஞை, குருவி ஆகியன குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய பறவைகளாகக் குறிக்கப்படுகின்றன.

கொடிச்சி இன்குரல் கிளிசெத்து அடுக்கத்துப்
பெருங்குரல் ஏனல் படர்தரும் கிளியென
(ஐங்குறு.289:12)

என்னும் பாடலில் கொடிச்சி என்னும் மக்கள் பெயரும் கிளி எனப் பறவையின் பெயரும் குறிக்கப்படுகின்றன.

விலங்கினங்களாக வேங்கை, மந்தி, பன்றி (கேழல்), மான், குதிரை, வேழம் ஆகியன குறிக்கப்படுகின்றன.

கட்டளை யன்ன கேழல் மாந்துங் ***(ஐங்கு.263:2)***

என்னும் பாடலில் பன்றி கேழல் எனக் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது. ஊர்ப் பெயர்களாக ஊர், சேரி, படப்பை என்பன குறிக்கப்படுகின்றன.

குறிஞ்சிப் பாட்டில் கபிலர் 99 மலர் வகைகளை வரிசையாக அடுக்கிக் கூறியுள்ளார். ஐங்குறுநூற்றில் மரங்களாக வேங்கை, காந்தள், கோடல், குவளை ஆகியனவும்; கொடிகளில் குளவி, நறை, வள்ளி, வயலை ஆகியனவும்; மரங்களாக வேங்கை, ஆரம், அகில், தேக்கு, திமிசு, மா, மூங்கில் ஆகியனவும், உணவு வகைகளாகத் தினை, ஐவன நெல், தேன், குழங்கு, மா, பலா ஆகியனவும் குறிக்கப்படுகின்றன.

. . . . . கானவர்
கிழங்ககழ் நெடுங்குழி மல்க வேங்கை
(ஐங்கு.208:1-2)

என்னும் பாடலில் குறிஞ்சி நில மக்களின் உணவாகக் கிழங்கு குறிக்கப்படுவதுடன், கிழங்கு அகழ்தல் குறிஞ்சி நில மக்களிடையே ஒரு தொழிலாக இருந்துள்ளமையும் குறிக்கப்படுவதைக் காணமுடிகின்றது.

குறிஞ்சி நில மக்களின் தொழில்களாகக் கிழங்கு அகழ்தல், வெறியாடல், தினைப்புனங் காத்தல், ஐவனங்காத்தல் ஆகியன குறிக்கப்படுகின்றன.

குறிஞ்சி நிலத்திற்குரிய பண் ஆம்பல் ஆகும். ஆம்பல் பண் குறித்த செய்திகள் கபிலர் பாடல்களில் பயின்று வருவதைக் காணமுடிகின்றது.

உரிப்பொருள்

அகப்பொருள்களுள் ஒன்றான உரிப்பொருள் குறித்துக் கபிலர் பாடல்களில் காணப்படும் செய்திகளைக் களவு, கற்பு என்ற இருபிரிவுகளில் பிரித்து ஆராய்வது பொருந்தும்.

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் அன்பின் ஐந்திணைகள் களவு, கற்பு என்னும் வாழ்வியல் அடிப்படையில் அமைவனவாகும். திருமணத்திற்கு முந்தைய காதல் வாழ்க்கையைக் 'களவு வாழ்க்கை' என்றும், திருமணத்திற்குப் பிந்தைய இல்லற வாழ்க்கையைக் 'கற்பு வாழ்க்கை' என்றும் குறிப்பிடுதல் பண்டைத் தமிழர் மரபாகும். இவற்றில் களவு குறித்த செய்திகளே கபிலர் பாடல்களில் காணக் கிடக்கின்றன.

களவு

திருமணத்திற்கு முந்தைய காதல் வாழ்க்கையாகக் குறிப்பிடப்படும் 'களவு',

இயற்கைப் புணர்ச்சி

இடந்தலைப்பாடு

பாங்கற் கூட்டம்

பாங்கியிற் கூட்டம்

என்றவாறு வகைப்படுத்தப்படும்.

இயற்கைப் புணர்ச்சி

'ஒத்தார் இருவர் தாமே கூடும் கூட்டம்'[18] என்றவாறு இயற்கைப் புணர்ச்சி குறித்து விளக்குவார் இளம்பூரணர். இது காமப்புணர்ச்சி, தெய்வப் புணர்ச்சி, முன்னுறு புணர்ச்சி எனவும் வழங்கப்படும்.

கபிலர் பாடல்களில் ஒத்த தலைவன் தலைவியரிடையே இயற்கைப் புணர்ச்சி நடந்திட்ட செய்தி நற்றிணை (13), குறுந்தொகை (142)ப் பாடல்களில் காணப்படுகிறது.

இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்து நீங்கிய தலைவனின் உள்ளம்,

> **பள்ளி யானையின் உயிர்த்துஎன்**
> **உள்ளம் பின்னும் தன்உழையதுவே (குறுந்.142:4-5)**

என்றவாறு மீண்டும் தலைவியிடமே செல்வதாக உள்ளதைக் கபிலர் குறிப்பிடுகிறார்.

தலைவன் தலைவியரிடையே இயற்கைப் புணர்ச்சி ஏற்பட்ட மறுநாள், இயற்கைப் புணர்ச்சியின் பொருட்டுத் தலைவியின் வேறுபாட்டை உணர்ந்த தோழி, "இயற்கைப் புணர்ச்சியால் உனக்கு ஏற்பட்ட வேறுபாட்டை நீ கூறாது மறைத்தாலும் உன் செய்கைகளால் உணர்ந்தேன்" என்று தலைவியிடம் கூறுவதை நற்றிணைப் பாடல் கூறுகிறது.

இடந்தலைப்பாடு

இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்த தலைமகன் பிற்றை ஞான்றும் அவ்விடத்துச் சென்று எதிர்ப்படுதல்[19] இடந்தலைப்பாடு ஆகும். இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்த தலைமகன் அடுத்த நாளும் அவ்விடத்துச் சென்று தலைவியை எதிர்ப்பட்டதான குறிப்பு கபிலர் பாடல்களில காணப்படவில்லை. எனினும் இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்து நீங்கிய தலைவனின் உள்ளம்,

> நடுயாமத்தே துயிலுதலையுடைய யானை பெருமூச்சு விடுவது போன்று பெருமூச்சு விட்டுக்கொண்டு அவளைப் பிரிந்த பின்னரும் அவளிடத்திலேயே செல்வதாக உள்ளது[20]

என்று தலைவன் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது.

பாங்கற் கூட்டம்

> இப்புணர்ச்சி பாங்கற்கு உரைத்து, நீ யெமக்குத் துணையாக வேண்டுமென்ற அவன் குறிவழிச் சென்று தலைமகள் நின்ற நிலையை உணர்த்தச் சென்று கூடுதல்[21]

என்றவாறு பாங்கற் கூட்டம் விளக்கப்படும். தலைவன் தலைவியைப் பாங்கன்வழி கூடியதான குறிப்பு கபிலர் பாடல்களில் இல்லை. எனினும், தலைவி தினைப்புனக் காவலில் இருக்கிறாள் எனப் பாங்கற்கு உரைத்த செய்தி குறுந்தொகை 291ஆம் பாடலில் காணப்படுகிறது.

பாங்கியிற் கூட்டம்

'கூட்டம் நீடச் சேல் வேண்டித் தோழியை இரந்து பின்னின்று அவள் வாயிலாகக் கூடுதல் பாங்கியிற் கூட்டம்' எனப்படும்.

> தலைவ, நீ பிரிந்ததால் என் தோழியின் அழகும் நீங்கும். இங்ஙனம் ஆதலால் இவளைப் பிரியாது இருப்பையாக! நீ கொடுமை உடையவன் அல்லன். ஆதலின் நின்னிடம் சேர்ந்தேன்[22]

என்று தோழி தலைவியைத் தலைவனிடம் சேர்த்தமையாலான பாங்கியிற் கூட்டம் குறித்த செய்தி கலித்தொகையில் காணப்படுகிறது.

அறத்தொடு நிற்றல்

கற்பென்னும் வாயிலில் நின்று களவொழுக்கத்தைப் பெற்றோர்க்கு வெளிப்படுத்தல் என்பதே அறத்தொடு நிற்றல் என்பதாகும். இதனை,

> **அறத்தொடு நின்றேனைக் கண்டு திறம்பட**
> **என்னையர்க் குய்த்து ரைத்தாள் யாய் (கலி.39)**

என்னும் கலித்தொகைப் பாடலால் அறியலாம். இதே போல் தலைவி தலைவனுடன் ஏற்பட்ட புணர்ச்சி பற்றிக் கூறி, தாய் முதலியவர்க்கு அறத்தொடு நிற்குமாறு தோழிக்குக் கூறியதனைக் கலித்தொகை 54ஆம் பாடலில் கபிலர் பதிவு செய்துள்ளார்.

வரைவு கடாதல்

தலைவன் தலைவியை மணந்து கொள்ளாமல் களவொழுக்கம் மேற்கொண்டதனால் வருந்தும் தலைவியின் நிலையைத் தலைவனுக்குச் சொல்லித் தலைவியை மணந்து கொள்ள வேண்டுதல் வரைவு கடாதல் ஆகும்.

களவொழுக்கத்தின் போது இடையிடை ஏற்படும் பிரிவுகளால் தலைவி ஆற்றாமல் வருந்துவதால், வளையல் நெகிழ, கண்ணீர் சிந்த மெலிவு ஏற்பட அக்களவொழுக்கம் பிறர் அறிய நேரிடுகிறது. அது தலைவியின் தவறன்று; அவளை மணந்து கொள்ளாதது நின் தவறு என்று தோழி தலைவனிடம் கூறித் தலைவியை மணந்து கொள்ள வேண்டுதலைக் கலித்தொகை 48ஆம் பாடல் காட்டுகிறது.

இது போன்று கபிலர் பாடல்களில் பல இடங்களில் வரைவு கடாதல் குறித்த செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன.

வரைவு உடன்படல்

தோழியும் அறியாது மறைந்தொழுகிய தலைவி தன் களவை அவளுக்குக் கூறி அறத்தொடு நிற்பாள். பின்னர்த் தோழி தன் தாயாகிய செவிலிக்கும், செவிலி தலைவியின் தாயாகிய நற்றாய்க்கும் களவைக் கூறுவாள். நற்றாயோ தலைவியின் தந்தைக்கும், உடன் பிறந்தோர்க்கும் சொல்லாற் கூறாது அவர்கள் அறிந்து கொள்ளும்படி குறிப்பால் தெரிவிப்பாள்.[23]

தலைவியைத் தலைவனுக்கு மணம் செய்துதரப் பெற்றோர் உடன்படுதல் வரைவு உடன்படல் ஆகும்.

> **தலைவனுக்குக் கானக நாடன் மகளை மணம் செய்துதர மறுக்க, அப்போது தோழி தலைவனுக்கும் தலைவிக்கும் உள்ள தொடர்பைச் செவிலித் தாய்க்குச் சொன்னாள், செவிலித்தாய் அதனை நற்றாய்க்குச் சொன்னாள். சினம் கொண்டார் அக்கானவர். பின் அமைதிகொண்டு மணத்துக்கு இசைந்தனர்[24]**

என்றவாறு வரைவு உடன்பட்டமை குறித்துக் கபிலர் குறிப்பிடுகின்றார்.

வரைவு மலிதல்

தோழி வரைவு வேண்ட, தலைவன் அதற்கு உடன்பட்டு ஒழுகல் வரைவு மலிதல் எனப்படும். களவொழுக்கத்தை மேற்கொண்ட தலைவன் தோழியால் வரைவு கடாவப்பட்டவுடன் மணக்க ஆவன செய்து கொண்டு சான்றோர் முன்னிட்டுப் பல வாத்தியங்கள் முழங்க[25] வருவதை அகநானூற்றுப் (42) பாடலில் காணமுடிகிறது.

இரவுக்குறியும் பகற்குறியும்

தலைவன் தலைவியைச் சந்திக்கும் நேரம் இரவாகவும் பகலாகவும் இருந்ததாகக் காணப்படுகிறது.

களவு இன்பத்தையே விரும்பும் தலைவன் இரவுக்குறியில் தலைவியைச் சந்திக்க வருதல் (அகம்.42); களவொழுக்கத்தில் ஒழுகும் தலைவன் இரவுக்குறியில் வந்தமை (கலி.65); இரவுக்குறி வருதல் அஞ்சுதற்குரியது என்று இரவுக்குறி வந்த தலைவனுக்குத் தோழி சொல்லியது (குறுந்.355) என்றவாறு இரவுக்குறி குறித்த செய்திகளும்; யானை முதலியன திரியும் இரவில் வருவது துன்பத்தைத் தரும் என்பதால் இரவுக்குறி நீக்கித் தோழி பகற்குறி வேண்டுதல் (கலி.49) (அகம்.16); தலைவியைக் காண ஆவல்

கொண்ட தலைவன் பகற்பொழுதில் தலைவியின் வீட்டினுள் புக; தலைவியும் பகல் என்றும் பாராமல் ஏற்றுக் கொள்ளல் (கலி.51) என்றவாறு பகற்குறி குறித்த செய்திகளும் கபிலர் பாடலில் காணப்படுகின்றன.

உடன்போக்கு

வரைவு மறுக்கப்பட்ட நிலையில் தலைவனுடன் தலைவி உடன்போக்கு மேற்கொள்ளல் பண்டைத் தமிழ் மரபாகும். 'உடன்போக்கு ஒருப்படுத்து மீளும் தோழி', 'இத்தலைவி சிறிய நன்மையை உடையவளாய் இருக்கும் காலத்திலும் விருப்பம் மிகுந்தனையாய், ஒருகால் நின்னொடு மாறுபடினும் இவளுடைய பிணக்கம் நீங்கும் வண்ணம் பாதுகாப்பாயாக' (குறுந்.115) என்று தலைவனிடம் கூறுவதைக் காணமுடிகிறது. தலைவியை உடன்போக்கக் கருதிய தோழி தலைவனின் உடன்பாடு பெற்றுத் தலைவியையும் உடன்போக உடம்படுவித்தனள் என்ற செய்தி ஐங்குறுநூற்றில் (297) காணப்படுகிறது.

கைக்கிளை

கைக்கிளை என்பது ஒருதலைக் காமம் ஆகும். இதனைத் தொல்காப்பியர்,

காமம் சாலா இளமை யோள்வயின்
ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தான்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்துச்
சொல் எதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே (அகத்.50)

என்று குறிப்பிடுகிறார். தலைவி ஒருத்தியிடம் பொருந்தாக் காதல் கொண்டு தலைவன் ஒருவன் புலம்புவதையும் (கலி.56); தலைவன் தலைவியைப் பார்த்துப் பல சொற்கள் சொல்லித் தன் காதலை வெளிப்படுத்தியும் அதற்கு விடை சொல்லாது தன் வீட்டுக்குள் தலைவி செல்வதைப் (கலி. 57); பார்த்துத் தலைவன் தலைவி தனக்குச் செய்யாத துன்பத்தைச் செய்ததாகக் கூறி அவள் பதில் சொல்லாது போனால் தான் மடல் ஏறுவதும் கூடும் என்னும் (கலி.58) கைக்கிளைப் பாடல்களைக் கபிலர் பாடியுள்மை அறிதற்குரியதாகும்.

பெருந்திணை

பெருந்திணை என்பது பொருந்தாக் காமம். உருவு, வயது முதலியவற்றால் பொருத்தமற்றவர் கூடும் கூட்டம்.. வயதானவர்

இளையவனைக் கூடுதலும், இளையவர் வயதானவளைக் கூடுதலும் எனவும் குறிப்பிடலாம். பொருந்தாக் காமமாகிய பெருந்திணை குறித்துக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியர்,

ஏறிய மடல்திறம் இளமை தீர்திறம்
தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்
மிக்க காமத்து மிடலொடு தொகைஇச்
செப்பிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்பே

(அகத்.51)

என்று குறிப்பிடுவார். மிக்க காமத்தால் தலைவனும் தலைவியும் மாறுபட உரையாடி அதன் மூலம் புணர்ச்சிக்குத் தலைவி உடன்பட்டமையைக் கபிலர் கலித்தொகைப் (63) பாடல் ஒன்றில் குறிப்பிடக் காணலாம்.

இவ்வாறு கபிலரின் பாடல்களில் அகப்பொருள் பற்றியதான அகத்திணை மரபுகள் அமைந்திருப்பது அறிதற்குரியதாகும்.

புறத்திணைக் கூறுகள்

புறத்திணை என்பது சமுதாயத்தில் ஓர் உறுப்பாக அமைந்த தனி மனிதனின் சமூகம் குறித்த நினைவுகளையும், உணர்வு களையும், செயல்களையும் எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகிறது.[26] பிறர் அறிதற்குரியதாகிய பாலுணர்வும், காமமும், அகவுணர்வு தவிர்த்த வாழ்வின் பிற உணர்வுகளும், வெளியில் சொல்லத்தக்க செயல்களும் நினைவுகளும் புறம் ஆகும். புறமென்பதற்கு மறைவாக அமையாது பிறரறிய வெளியாவது என்றும் பார்ப்பதற்குரிய தாகிய பொதுமைப் பண்பு உடையது என்றும் பொருள் கூறலாம்.[27]

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியல் புறப்பொருள் திணைகள் ஏழு என்று குறிப்பிடுகிறது. வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என்றவாறு அகத்திணைகளுக்குப் புறனான ஏழு புறப்பொருட் திணைகளைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார்.

வெட்சி நிரை கவர்தல் மீட்டல் கரந்தையாம்;
வட்கார் மேற்செல்வது வஞ்சியாம்-உட்காது
எதிரூன்றல் காஞ்சி; எயில்காத்தல் நொச்சி;
அது வளைத்தல் ஆகும் உழிஞை-அதிரப்
பொருவது தும்பையாம் போர்க்களத்து மிக்கோர்
செருவென்றது வாகையாம்

என்னும் பழம்பாடல் புறப்பொருளுக்குரிய திணைகளாகப் பன்னிரண்டைக் குறிப்பிடுகிறது.

தொல்காப்பியத்துக்கு முந்தையதாகக் கருதப்படும் பன்னிரு படலம் கூறும் புறப்பொருளுக்குரிய திணைகளாகப் பன்னிரண்டைக் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது. பன்னிரு படலம் என்னும் நூல் தொல்காப்பியத்திற்கு முற்பட்டதாகக் கருதுதற் குரியது என்றும் பன்னிரு படலம் கூறும் பன்னிரு புத்திணைகளைத் தொல்காப்பியர் ஏழாகத் தொகுத்துப் புறத்திணையில் கூறியுள்ளார் என்றும் கருத இடமுண்டு என்று மு. அருணாசலம் பிள்ளை குறிப்பிடுவதாகக் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுகிறார்.[28]

சங்க இலக்கியப் பாடல்களுக்கு உரை எழுதியுள்ள உரையாசிரியர்கள் புறப்பொருள் திணை பன்னிரண்டு எனக் கொண்டே உரை விளக்கம் எழுதியுள்ளனர்.

இவ்வாறு பன்னிரண்டு எனக் கொள்ளப்படும் புறப் பொருள் திணைகளுள் காஞ்சி, பாடாண், நொச்சி, பொதுவியல், பெருந்திணை ஆகிய புறப்பொருள் திணைகளில் அமைந்த பாடல்களைக் கபிலர் இயற்றியுள்ளார். ஆநிரை கவர்தல் வெட்சித் திணையின்பாற்பட்டது. கபிலர் பாடிய நற்றிணை 291ஆம் பாடல் நெய்தல் திணைப்பாடல் எனக் குறிக்கப்பட்டிருப்பினும் இப் பாடலில் ஆநிரை கவர்தல் குறித்த செய்தி காணப்படுகிறது.

மறவுணர்வு

புறப்பொருள்களுள் முதன்மையாக இடம்பெறுவது மறவுணர்வாகும். பண்டைத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாட்டிற்கும் சமூகத்திற்கும் தேவையானதொரு பண்பாக மறவுணர்வு கருதப் பட்டது. இங்கு,

> புறம் என்னும் குறியீடு பல்வேறு உணர்வுகளுக்குரிய தாயினம், மறவுணர்வாகிய வீரத்தையே பெரிதும் குறிப்பதாக அமைந்திருக்கிறது. புறத்துக்குரிய ஏனை உணர்வுகளிலும் வீரமே விழுமிய உணர்வாகப் போற்றப்பட்டிருக்கிறது[29]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம்.

> **போர்தான் யாவற்றிற்கும் தந்தை;**
> **எல்லோருக்கும் அரசன் . . . .**

என்று கிரேக்கத் தத்துவ அறிஞர் எம்பெடோகின்ஸ் கூறுவதாகக் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுவது,[30] வீரவுணர்வாகிய மறவுணர்வு மனிதன் தோன்றிய நாளிலிருந்து மனிதனிடமிருந்து

பிரிக்க முடியாத நிலையில் உடனிருந்து வரும் உணர்வாகும். இந்த மறவுணர்வே புறப்பொருளுக்கு அடிப்படை ஆகும்.

பாடாண் திணையில் அமைந்த கபிலரின் புறப்பொருள் திணைப் பாடல்களில் வேந்தர்களது மறவுணர்வாம் வீரவுணர்வுடன் படைவலிமையும் கொடைப் பண்பும் இணைத்துப் பேசப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

சேரமான் செல்வக் கடுங்கோவாழியாதனைக் குறித்த பாடலில்,

வையம் காவலர் வழிமொழிந்து ஒழுகப்
போகம் வேண்டிப், பொதுச் சொல் பொறாஅது
இடம் சிறிது என்னும் ஊக்கம் துரப்ப
ஒடுங்கா உள்ளத்து ஓம்பா ஈகைக்
கடந்து அடு தானைச் சேரலாதனை ***(புறம்.8:1-5)***

என்றவாறு அவனது மறவுணர்வாம் வீரவுணர்வும் படைவலிமையும் கபிலரால் பாராட்டப்படுகின்றன.

ஒளியுடைய வாளையும் வலிமையுடைய
களிறுகளையும் உடைய புலால் நாற்றம் பொருந்திய
பாசறை ***(6)***

என்றவாறு பதிற்றுப்பத்தில் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் பாசறை கபிலரால் காட்டப்படுகிறது.

மூவேந்தரும் ஒன்றுகூடிப் பாரியை எதிர்ப்பினும் பாரியை வெல்லுதல் எளிதன்று என்பதை,

கடந்து அடுதானை மூவரும் கூடி
உடன்றனிர் ஆயினும் புறம்பு கொளற்கு அரிதே
(புறம்.110:1-2)

என்று குறிப்பிடக் காணலாம்.

கொடைப் பண்பு

வேந்தர்களின் கொடைப் பண்பைப் போற்றிப் பாடுதல் புறப்பொருள் பாடல்களில் பாடுபொருள்களுள் ஒன்றாக அமைந்திருத்தல் அறிதற்குரியதாகும். அந்த வகையில் பாரியின் கொடை உள்ளத்தைக் கபிலர் தம் பாடல்களில் பதிவு செய்துள்ளார்.

பாரி பாரி என்றுபல ஏத்தி
ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்;

பாரி ஒருவருனும் அல்லன்;
மாரியும் உண்டு, ஈண்டு உலகுபுரப் பதுவே
(புறம்.107)

என்றும்,

சாரல் வேங்கைப் பூஞ்சினைத் தவழும்
பறம்பு பாடினர் அதுவே அறம்பூண்டு,
பாரியும் பரிசிலர் இரப்பின்
வாரேன் என்னான், அவர் வரையன்னே (புறம்.108:3-6)

என்றும்,

விரையொலி கூந்தல் நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே
நாடும் குன்றும் ஒருங்கு ஈயும்மே (புறம்.109:16-18)

என்றும் பாரியின் கொடை உள்ளம் கபிலரால் பாடப்பட்டுள்ளது குறிக்கத்தக்கதாகும்.

..............................இவரே,
ஊருடன் இரவலர்க்கு அருளித், தேருடன்
முல்லைக்கு ஈத்த செல்லா நல்லிசை (புறம். 201:1-3)

என்னும் பாடலில் ஊர் அனைத்தையும் இரவலர்க்கு வழங்கிய பாரி முல்லைக்குத் தேர் வழங்கிய செய்தி காணப்படுகிறது.

மடத்தகை மாமயில் பனிக்கும் என்று அருளிப்
படாஅம் ஈத்த கெடாஅ நல்லிசை (புறம்.145:1-2)

என்று மயில் பனியால் நடுங்குமெனப் போர்வை அளித்த பேகனின் கொடை உள்ளம் கபிலரால் புகழ்ந்துரைக்கப்படுகிறது.

மரபு மீறல்

வேந்தர்கள் விரிச்சி கேட்டல், நிமித்தம் காணல், உன்ன மரத்தின் நிலை நோக்கல், முழுத்தம் பார்த்தல் என்னும் நம்பிக்கைச் செயல்களை மேற்கொண்டு போருக்குப் புறப்பட்டனர். இதுவே அவர்களின் போரியல் மரபாகவும் இருந்து வந்துள்ளது.

புன்கால் உன்னத்துப் பகைவன் எங்கோ
(பதிற்று.61:6)

என்று உன்ன மரத்துக்குப் பகைவன் என மன்னன் செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதனைக் கபிலர் குறிப்பிடுவது, உன்னமரத்தின் நிலை நோக்கல் என்னும் நிமித்தம் பார்க்காதவன் செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதன் என்பதைச் சுட்டுகிறது.

போர் வேண்டா உள்ளம்

போரின் விளைவால் ஏற்பட்ட உயிர் இழப்புக்கள், பொருள் இழப்புக்கள், அதன் பின் விளைவுகள் புலவர்களின் உள்ளத்தில் துயரை ஏற்படுத்தியதன் காரணமாகப் போர் இல்லா உலகம் காண வேண்டும் என்ற எண்ணம் புலவர்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும்.

இகன் மீக் கடவு மிருபெரு வேந்தர்
வினையிடை நின்ற சான்றோர் போல *(27-28)*

என்றவாறு உவமம் மூலம் போர் வேண்டாத் தம் உள்ளக் கருத்தைக் கபிலர் உணர்த்துகிறார்.

வாழ்வியல்

பண்டைத் தமிழர்களின் புறத்திணை வாழ்வு அவர்கள் வாழ்ந்த நிலத்தையும், நிலஞ்சார்ந்த கருப்பொருளையும் பொறுத்து அமைந்திருந்தது. குறிஞ்சி நில்மக்கள் (குறவர்கள்) மழையற்றபோது மழை பெய்ய வேண்டியும் பெருமழை பெய்யும் காலத்தில் அதனை நிறுத்த வேண்டியும் கடவுளரை வழிபடுவர் என்பதனை,

மலைவான் கொள்க! என, உயர்பலி தூஉய்
மாரி ஆன்று, மழைமேக்கு உயர்க! எனக்
கடவுட் பேணிய குறவர் மாக்கள் *(143:1-3)*

என்னும் புறநானூற்றுப் பாடலில் காணமுடிகிறது.

பரத்தமை ஒழுக்கம்

பரத்தைப் பண்பும் கணிகை வாழ்வும் ஆடவருக்குரிய தகுதியாகச் சங்ககாலச் சமூகம் கருதியது என்று குறிப்பிடும் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், சங்க காலத் தலைமகளின் இல்லறம் இதனால் பாதிக்கப்பட்டிருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. பேகனின் மனைவி கண்ணகியின் அவலமே இதற்குப் பெருஞ்சான்றாகும் என்பார்.[31]

மயிலுக்குப் போர்வையீந்த ஈரநெஞ்சினனாகிய பேகன் தன் மனைவியைப் பிரிந்து வேறொரு பெண்ணை நாடுகிறான். செய்தி அறிந்த கபிலர்,

இகுத்த கண்ணீர் நிறுத்த செல்லாள்
முலையகம் நனைப்ப, விம்மிக்
குழல்இனை வதுபோல் அழுதனள் *(புறம்.145:13-15)*

என்றவாறு பேகனின் மனைவி வருந்தி நிற்கும் நிலையைச் சொல்லி, பெறுதற்கரிய நோயையுடையவளாகக் காணவும் சகிக்காத துயருடன் வாழும் நின் மனைவியின் பிரிவு நோயைத் தீர்க்கும் பொருட்டு,

இனமணி நெடுந்தேர் ஏறி
இன்னாது உறைவி அரும்படர் களைமே
(புறம்.145:9-10)

என்று பேகனிடம் உரைக்கின்றார். இங்குப் பேகனின் பரத்தமை நாட்டத்தைக் கபிலர் கடிந்து கொண்டதாக எந்தச் செய்தியும் இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தொழில்

சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் ஆடைத் தொழில் சிறந்திருந்த பாங்கினைச் சங்க இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. பொருள் தேடிவந்து பாதுகாக்கும் கணவனை இழந்த கைம்மை மகளிர் நெசவுத் தொழில் செய்திட்டமையினை,

ஆளில் பெண்டிர் தாளில் செய்த
நுணங்கு நுண் பனுவல் போல *(நற்.353:1-2)*

என்று கபிலர் குறிப்பிடுகிறார்.

அணிகலத் தொழில் சங்க காலத்தில் வழக்கில் இருந்துள்ளது. பொன் கொண்டும், மாணிக்கங்கள் கொண்டும், முத்துக்கள் கொண்டும் அணிகலன்கள் செய்யப்பட்டன. அவ்வாறு செய்யப்பட்ட அணிகலன்கள் ஏதேனும் ஒரு காரணத்தால் கெடுமாயின் அவற்றைச் சரி செய்வோர் அக்காலத்தில் இருந்தமையினை,

முத்தினும் மணியினும் பொன்னினும் அத்துணை
நேர்வருங் குரைய கலங்கெடிற் புணரும் *(13-14)*

என்றவாறு குறிஞ்சிப்பாட்டில் கபிலர் குறிப்பிடுகிறார்.

பழக்க வழக்கங்கள்

குறிஞ்சிநில மக்களோடு இரண்டறக் கலந்து வாழ்ந்த கபிலர் குறிஞ்சி நில மக்களின் பழக்க வழக்கங்களைத் தம் பாடல்களில் பதிவு செய்துள்ளார். தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியின் வாட்டத்தைக் காட்டுவதற்கு 'வளைநெகிழ மெலிந்து விட்டாள்' எனக் கூறல் பண்டைத் தமிழ் வழக்கமாகும்.

விறல்இழை நெகிழ்ந்த வீவுஅரும் கடும்நோய்
(குறிஞ்சி ப.3)

என்னும் பாடல் வரியில் வளையல் நெகிழ்ந்த செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது. தாலிக்கு இன்று எவ்வளவு மதிப்பு உண்டோ, அவ்வளவு மதிப்பு அன்று வளையல்களுக்கு இருந்தது. இன்று கணவனை இழந்ததற்கு அடையாளமாகத் தாலி கழற்றப்படுவது போல, அன்று கை வளையல்கள் கழற்றப்பட்டன என்பர்.[32]

பெரியோர் கூடிப் பொருத்தங்கள் பார்த்து மணம் பேசி முடித்தல் அக்காலத் தமிழ் மக்களிடையே வழக்கில் இருந்தது என்றாலும், ஒத்த தலைவனும் தலைவியும் கருத்தொருமித்துக் காதலித்து மணத்தல் என்பதும் பண்டைத் தமிழ் மக்களிடையே பெருவழக்கில் இருந்துள்ளது.

மாதரு மடனு மோராங்குத் தணப்ப
நெடுந்தே ரெந்தை யருங்கடி நீவி
இருவே மாய்ந்த மன்ற லிதுவென (குறிஞ்சி பா.19-1)

என்னும் பாடல் தலைவனும் தலைவியும் பொருத்தம் பார்க்காது தாமே காதல் மணத்தை முடிவு செய்தமையைக் காட்டுகிறது.

பெற்றோர் கொடுக்க, காதலியின் கையைத் தலைவன் பற்றிக் கொள்ளுதலே பண்டைத் தமிழரின் திருமணச் சடங்காக இருந்துள்ளமையினை,

நேரிறை முன்கை பற்றி நுமர்தர
நாடறி நன்மண மயர்கஞ் சின்னாள்
(குறிஞ்சி பா.231-232)

என்னும் பாடலால் அறியமுடிகிறது.

நம்பிக்கைகள்

இல்லறத்தின் தலையாய அறம், விருந்து புறந்தருதலே என்பது பண்டைத் தமிழ் மக்களின் நம்பிக்கையாகும். இதனை,

வருநர்க்கு வரையா வளநகர் பொற்ப
மலரத் திறந்த வாயில் பலருணப்
பைந்நிண மொழுகிய நெய்ம்மலி யடிசில்
வசையில் வான்றிணைப் புரையோர் கடும்பொடு
விருந்துண் டெஞ்சிய . . . . (202-206)

என்னும் குறிஞ்சிப்பாட்டால் அறியமுடிகிறது.

ஏழு குதிரை பூட்டிய தேரில் ஞாயிறு வருவதாகவும், தெய்வம் ஏறியதன் பொருட்டு மயில் நடுங்குவதாகவும், பாம்பானது மாலை நேரம் ஆனதும் மாணிக்கத்தை உமிழ்ந்து

வைத்து, அதன் ஒளியில் இரைதேடும் என்றும், பேய் இருக்கிறது என்றும் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் நம்பினர்.

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் மறு உலகத்தில் நம்பிக்கை கொண்டிருந்தனர் என்பதனை,

ஏனை யுலகத்து மியைவதால் (குறிஞ்சி பா.24)

என்னும் பாடல் அடியால் அறியமுடிகிறது.

குறிஞ்சிநிலக் கடவுள் முருகன், பகைவரை அழித்துத் தங்களைக் காப்பான் என்பது குறிஞ்சிநில மக்களின் நம்பிக்கையாகும். இந்நம்பிக்கையின் அடிப்படையிலான சடங்கு நிகழ்வாக வெறியாட்டு நிகழ்த்தப்பட்டதாகச் சங்க இலக்கியங்கள் வழி அறியமுடிகிறது.

வெறியாட்டு

பருவம் எய்திய பெண்கள் நோயின் பொருட்டு உடல் மெலிவுற்றால் அது தெய்வக்குற்றம் என்பது குறிஞ்சி நில மக்களின் நம்பிக்கையாகும். அதன் பொருட்டுக் குறிஞ்சி நில மக்கள் வேலனை அழைத்து வெறியாட்டு நிகழ்த்தினர். குறிஞ்சி நிலத்தில் சடங்கு நிகழ்வாக நிகழ்த்தப்பட்ட வெறியாட்டுக் குறித்து,

> பருவம் வந்த பெண்களுக்குத் தெய்வத்தால் குறிப்பாக முருகக் கடவுளால் நோய் ஏற்பட்டு உடல் மெலிவுறும் என அவர்கள் நம்பினார்கள். இந்நோயைப் போக்க முருக பூசை செய்யும் வேலனை அழைப்பார்கள். முதலில் அவனிடம் குறி கேட்பார்கள். சுழற்சிக் காய்களைப் போட்டுப் பார்த்து அவன் குறி சொல்வான். . . . . முறத்திலே நெல்லைப் போட்டுக் குறி பார்க்கும் கட்டுவிச்சியிடமும் குறி பார்ப்பார்கள். இது தெய்வத்தால் வந்த நோய் என்று அவர்கள் குறி சொன்னால், அவ்வேலனைக் கொண்டோ அல்லது கட்டுவிச்சியைக் கொண்டோ முருகக் கடவுளுக்கு வெறியாட்டு எடுப்பார்கள் [33]

எனத் தமிழண்ணல் குறிப்பிடுவார்.

வெறியாட்டு நிகழ்த்தப்பட்டது பற்றிய குறிப்பு கபிலரின் பாடலில் காணப்படுகிறது. தலைவன் தலைவியைக் காண வரும் பாதையின் அருமையைக் கூற வந்த கபிலர்,

.................வேலன்
வெறிஅயர் வியன்களம் கடுக்கும் *(அகம்.182:16-17)*

என்றவாறு வெறியாட்டு நிகழும் களத்தை அதற்கு உவமையாகக் கூறுகின்றார்.

விழாக்கள்

சங்க காலத்தில் இருந்தே தமிழ் மக்கள் பல்வேறு விழாக்களைக் கொண்டாடி மகிழ்வதை இலக்கியங்கள் பதிவு செய்துள்ளன. கபிலர் பாடல்களின் வழிப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள்,

கார்த்திகை விளக்கு விழா

தைந் நீராடல்

ஆகிய விழாக்களைக் கொண்டாடியுள்ளமையினை அறிய முடிகிறது.

கார்த்திகை விளக்கு விழா

கார்த்திகைத் திங்களில் கார்த்திகை நாள் அன்று முருகக் கடவுளின் பொருட்டுத் தமிழ் மக்கள் கொண்டாடும் ஒளி வழிபாட்டுத் திருவிழா கார்த்திகை விளக்கு விழா என்பதாகும். இவ்விழாவின் போது தமிழ் மக்கள் தங்கள் இல்லங்களில் வரிசையாக விளக்குகளை ஏற்றி வைப்பர். இக்கார்த்திகை விளக்குவிழா குறித்த செய்தி கபிலர் பாடலில் காணப்படுகிறது.

.... பைம்புதல்
வேங்கையும் ஒள்இணர் விரிந்தன
நெடுவெண் திங்களும் ஊர் கொண்டன்றே
(அகம்.2:15-17)

என்னும் பாடலில் கோடைக் காலத்தில் வேங்கை மரங்களில் இலையில்லாத நிலையில் பூங்கொத்துக்கள் மலர்ந்திருந்த காட்சிக்குக் கார்த்திகை நாளில் மகளிர் ஒன்றுகூடி இல்லந்தோறும் வரிசையாக விளக்குகளை ஏற்றி வைத்தல் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

தைந் நீராடல்

தைந் நீராடல் விழா திருவாதிரைத் திருநாளோடு தொடர்புடைய விழாவாகும். இக்கருத்துநிலையை உறுதிப்படுத்துவதாக,

மாயிருந் திங்கண் மறுநிறை யாதிரை
விரிநூ லந்தணர் விழாத் தொடங்க *(11:77-78)*

என்னும் பரிபாடல் அமைந்திருக்கிறது.

கன்னிப் பெண்கள் கடவுளரை வேண்டி நோன்பிருந்து நோன்பின் நிறைவு நாளன்று நீராடுவது தைந் நீராடல் என்பதாகப் பண்டைத் தமிழ் மக்களிடையே வழக்கில் இருந்துள்ளது. மணமாகாத மகளிர் நல்ல கணவர் கிட்டும் பொருட்டு மார்கழி மாதத்து முழுமதி நாள் தொடங்கி நோன்பிருந்து தை முதல் நாளில் நீராடியமையையும்; தைந் நீராடும் மகளிர் அயலார் வீடுதோறும் சென்று பாடி இரந்து உணவுப் பொருளைப் பெற்று, அதைப் பிறர்க்கும் தந்து உண்டதையும்,

வை எயிற்றவர் நாப்பண், வகை அணிப் பொலிந்து நீ
தையில் நீர் ஆடிய தவம் தலைப்படுவாயோ
. . . . .
பொய்தவ மகளையாய், பிறர் மனைப் பாடி, நீ
எய்திய பலர்க்கு ஈத்த பயம் . . . . . . *(59 (23))*

என்னும் கபிலரின் கலித்தொகைப் பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது.

கலையுணர்வு

பண்டைத் தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வியலைப் பதிவு செய்துள்ள சங்க இலக்கியங்கள், தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலோடு இணைந்த கலையுணர்வு வெளிப்பாடுகளையும் பதிவு செய்துள்ளன.

> இயற்கையுடன் ஒன்றி அதன் ஒலிக்குறிப்புகளை நன்கு உணர்ந்து அதன் வழியாக இசையுணர்வு கொண்டு நுணுக்கமான முறையில் இசைக்கலையை வளர்த்துச் சிறந்தவர்கள் பண்டைத் தமிழர்கள் [34]

என்னும் ஏ.என். பெருமாளின் கூற்று பண்டைத் தமிழ் மக்களின் இசையுணர்வைச் சுட்டுவதாக அமைகிறது.

தொல் பழங்காலந் தொட்டுத் தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வில் ஆடலும் பாடலும் பிரிக்க முடியாத கூறுகளாகவே இருந்து வந்துள்ளன. மனித வாழ்க்கையில் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை ஒவ்வொரு நிலையிலும் பாடல்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. தாலாட்டுப்பாடல், மணவாழ்த்துப் பாடல், ஒப்பாரிப் பாடல் என்பனவற்றோடு மந்திரப் பாடல், விரதப் பாடல் எனப் பலவகைப் பாடல்கள் தமிழ் மக்களிடையே வழக்கில் இருந்து வருகின்றன.

சங்க இலக்கியங்களில் அகவன் மகளிர் பாடல், மறையோர் பாடல், உழிஞைப் பாடல், கழிஞ்சிப் பாடல், விறற்களப்பாடல், வெறியாட்டுப் பாடல், துணங்கைப் பாடல், ஆடல் மகளிர் பாடல், வேதப்பாடல், வள்ளைப் பாடல் முதலிய இசைப் பாடல்கள் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. இப் பாடல்களில் வள்ளைப் பாடல் பற்றிய குறிப்பு கபிலரின் பாடலில் காணப்படுகிறது.

வள்ளைப் பாடல்

திணை அல்லது நெல்லை உரலிலிட்டு மகளிர் உலக்கை கொண்டு குத்தும் போது பாடப்படும் பாட்டு வள்ளைப் பாட்டு எனப்படும். இன்றைய நாட்டுப்புறவியலார் இதனை உலக்கைப் பாட்டு என்று குறிப்பிடுகின்றார். வள்ளைப் பாட்டினைத் தலைவியும் தோழியும் பாடியமையினை,

பாடுகம், வா வாழி! வயக் களிற்று
கோடு உலக்கையாக நல் சேம்பின் இலை சுளகா
ஆடு கழை நெல்லை அறை உரலுள் பெய்து, இருவாம்
பாடுகம், வா தோழி, தோழி நல் தோழி, பாடுற்று
(41:1-4)

என்றவாறு கபிலர் கலித்தொகையில் பதிவு செய்துள்ளார்.

கலித்தொகை தவிர்த்து, குறுந்தொகை (81:17), மலைபடுகடாம் (342) ஆகிய சங்க நூல்களிலும் வள்ளைப் பாட்டுப் பாடப்பட்ட செய்தி காணப்படுவதால் வள்ளைப் பாட்டுப் பாடுதல் அக்கால மக்கள் மத்தியில் பெருவழக்கில் இருந்துள்ளமையை அறியமுடிகிறது. எனவே, மக்கள் பாடக்கூடிய பாடல் முறையினைக் கொண்டு கபிலர் பாடல் இயற்றியுள்ளார் என்பதை அறியமுடிகிறது.

பண்

பண் என்பது பாடல்களில் அமைந்துள்ள இசையின் முறைநிலையாம். பண் என்பதற்கு அகராதிப் பொருள் பலவாக இருப்பினும் அமைவு, இசைப்பாட்டு எனப் பொருள் கொள்ளல் தகும். ஒலியானது செம்மையான முறையில் ஒழுங்கான இசையமைப்புடன் பாடலில் பொருந்தி நுட்பவுணர்வால் அடையாளம் காணத்தக்க நிலையில் ஒலியுருவங்களாக அமைவது பண் ஆகும் என்றவாறு ஏ.என். பெருமாள் பண் குறித்து விளக்குவார்.[35]

தமிழ்ப் பண்களாக அறியப்படும் ஆம்பல் பண், காஞ்சிப்பண், குறிஞ்சிப்பண், காமரம், செவ்வாப்பண், நைவளம்,

பஞ்சரம், படுமலைப்பண், பாலைப்பண், விளரிப்பண் ஆகிய பண்கள் குறித்துச் சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன. இவற்றில் ஆம்பல்பண், குறிஞ்சிப்பண்; நைவளம், பாலைப்பண் ஆகிய பண்கள் குறித்த செய்திகளைப் கபிலர் பாடல்களின் வழி அறியமுடிகிறது.

ஆம்பல்பண்

சூழலின் வழி வெளிப்படும் தெளிவுடைய இனிமையான பண் ஆம்பல்பண் ஆகும்.

தட்டைத் தண்ணுமைப் பின்ன ரியவர்
தீங்குழ லாம்பலி னினிய விமிரும்
புதன் மலர் மாலையும் . . . . *(ஐங்.215:3-5)*

என்னும் கபிலர் பாடலில் 'தட்டையாகிய வாச்சியக்காரரது இனிய வேய்ங்குழலிடத்து எழும் ஆம்பற் பண்ணினுமினியவாய்' என்றவாறு ஆம்பல் பண் குறித்துக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதே போன்று,

பாம்புமணி யுமிழப் பல்வயிற் கோவலர்
ஆம்பலந் தீங்குழற் றெள்விளி பயிற்ற
(குறிஞ்சி பா.221-222)

என்னும் பாடலிலும் ஆம்பல்பண் பற்றிய குறிப்பு காணப்படுகிறது. ஆம்பல் முல்லைக்குரிய பண் என்பதும் மாலை அல்லது இரவு நேரத்தில் இசைக்கக் கூடியது என்பதும் இப்பாடல் வழி அறியலாகும் செய்திகள் ஆகும்.

செவ்வழிப்பண்

முல்லை மற்றும் நெய்தல் நிலத்திற்குரிய பண் செவ்வழிப்பண் ஆகும். மாலை நேரத்தில் அல்லது முன் இரவில் இசைக்கப்படும் இப்பண், துன்ப உணர்வைக் கொண்டதாகும். அருள் வேண்டி இரக்கத்துடன் பாடப்பட்டதாக அமையும்.

அருளா யாகலோ கொடிதே யிருள்வரச்
சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி யாழநின்
காரெதிர் கானம் பாடினேம் ஆக *(புறம்.144:1-3)*

என்னும் பாடலில் சீறியாழின் துணையுடன் செவ்வழிப்பண் பாடப்பட்டதாகக் குறிப்பு உள்ளது.

நைவளப்பண்

பாலைக்குரிய பண்[36] என்பதாகவே நைவளம் என்னும் இப்பண் குறிக்கப்படுகிறது.

நைவளம் பழுநிய பாலை வல்லோன் *(146)*

என்பது கபிலரின் குறிஞ்சிப் பாட்டாகும். உரை ஆசிரியர் நச்சினார்க்கினியர் இதனை 'நட்டராகம்' என்று குறிப்பிடுவர். இது பகலில் இசைக்கப்படும் பண் ஆகும்.

பாலைப்பண்

சங்க இலக்கியம் குறிப்பிடும் பண்களில் மிகச் சிறப்பாகக் கருதத்தக்கது பாலைப்பண் ஆகும். சங்க காலத்தில் இது பெருவழக்கில் இருந்துள்ளமையைச் சங்க இலக்கியப் பதிவுகளின் வழி அறியமுடிகிறது. நண்பகலுக்குரிய இப்பண் பேரியாழ் கொண்டு இசைக்கப்படுவதாகும். பாலைப்பண் இனியது; இன்பம் பயப்பது; கொடுமை மனத்தினரையும் இனியவராக்கும் இயல்பு கொண்டது. இப்பாலைப்பண் குறித்துப் பதிற்றுப்பத்தில் நான்கு பாடல்களில் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் இரண்டு பாடல்கள் கபிலர் இயற்றியவையாகும்.

தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன் *(65:14)*

இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணி *(66:2)*

என்னும் பாடல் வரிகளில் பாலைப்பண் பற்றிய குறிப்பு அமைந்துள்ளது.

இசைக் கருவிகள்

மனித மனம் தான் விரும்பியதை இயற்கையின் முறைகளைப் பின்பற்றிக் கண்டுபிடிக்கும் இயல்புடையது. இசைக்கருவிகளும் அவ்வாறு கண்டுபிடிக்கப்பட்டிருக்கலாம்.[37] தோற்கருவி, துளைக்கருவி, நரம்புக்கருவி, கஞ்சக்கருவி, மிடற்றுக்கருவி என இசைக் கருவிகள் பலவகைப்படும். இங்கு இசைக்கருவிகள் பண்ணிசைக் கருவிகள், தாள இசைக் கருவிகள் என இரண்டு நிலைகளில் பிரித்து ஆராயப்படுகின்றன.

பண்ணிசைக் கருவிகள்

சங்க காலத் தமிழ் மக்கள் பல்வேறு பண்களைப் படைத்துப் பயன்படுத்தியிருந்த பாங்கு முன்னர் ஆராயப்பட்டது. பண் இசைக்கப் பயன்பட்ட இசைக்கருவிகளான யாழ், கின்னரம், சங்கு, தூம்பு, வயிர் ஆகிய பண்ணிசைக் கருவிகள் குறித்துச் சங்க இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. இவற்றில் யாழ், சங்கு, வயிர் ஆகிய இசைக் கருவிகள் குறித்துக் கபிலர் பாடல்களில் காணமுடிகிறது.

யாழ்

இஃது ஒரு நரம்பிசைக் கருவி. பாணர்கள் பாடிப் பரிசில் பெறும் போது இசைத்துப் பாடும் கருமையான கோடுடைய யாழ் பற்றிய குறிப்பு கபிலர் பாடலில் காணப்படுகிறது.

களங்கனி யன்ன கருங்கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி (புறம்.145:56)

என்பது கபிலர் பாடல். யாழை மீட்டிப் பாடும்போது கேட்போர் தலையாட்டிச் சுவைக்கும் தன்மையை இப்பாடல் குறிப்பிடுகிறது.

தீந்தொடை நரம்பின் பாலை வல்லோன்
பையுள் உறுப்பின் பண்ணுப் பெயர்த்தாங்கு
(பதிற்று.65:14-15)

என்னும் பாடல் இனிய இசை பொருந்துகின்ற நரம்பினால் அமைந்த பாலை யாழில் வல்லான் ஒருவன், அழுகைச் சுவைக்குரிய உறுப்பையுடைய பாலைப் பண்கள் எல்லாவற்றையும் ஒவ்வொன்றாக மாறிமாறி இசைத்ததைக் குறிப்பிடுகிறது.

யாழில் சீறியாழ், பேரியாழ் என்று வகைப்பாடு இருந்துள்ளது. பேரியாழ் பற்றிய குறிப்பை,

வாங்கிடை மருப்பில் தீந்தொடை பழுனிய
இடனுடைப் பேரியாழ் பாலை பண்ணி
(பதிற்று.66:1-2)

என்னும் பாடலில் காணமுடிகிறது.

சங்கு

உயிரற்ற சங்கு கடற்பாறையில் அடிபட்டு முனைமுறிந்து துளையுடன் கரையில் ஒதுங்க வாய்ப்புண்டு. அந்தத் துளையின் வழியாகக் காற்று புகுந்து ஒலி யெழுப்புவதைக் கண்ட மனிதன் அதனை எடுத்து ஊதியிருக்கலாம். அதன் ஒலியில் சுவை இருக்கக் கண்டு அதனை ஓர் இசைக்கருவியாக மாற்றியிருக்கலாம்[38] என்று சங்கு இசைக்கருவி குறித்துக் குறிப்பிடுவர். சங்கு இனத்தில் மிகவும் உயரியது வலம்புரிச் சங்கு ஆகும்.

வயங்குகதிர் வயிரொடு வலம்புரி ஆர்ப்ப
(பதிற்று.67:6)

என்னும் பாடல் வலம்புரிச் சங்கு ஒலித்தமையைக் குறிப்பிடுகிறது.

வயிர்

இஃது ஒரு துணை இசைக்கருவி. மரம் அல்லது மாடுகளின் கொம்பினால் செய்யப்படுவது. அதன் பொருட்டுக் கொம்பு என்றும் அழைக்கப்படும். இக்கருவியை இசைக்கும் கலைஞர்கள் 'வயிரியர்' என்று அழைக்கப்படுவர். அன்றில் பறவையின் ஒலியைப் போன்று வயிரின் ஒலி அமைந்திருந்த பாங்கினை,

ஓங்குவயி ரிசைய கொடுவா யன்றில்
ஓங்கிரும் பெண்ணை அகமடல் அகவ *(219-220)*

என்றவாறு குறிஞ்சிப் பாட்டு குறிப்பிடுகிறது. வலம்புரிச் சங்கோடு வயிர் எனப்படும் கொம்பு சேர்ந்து இசைக்கப்பட்டதை,

வயங்குகதிர் வயிரோடு வலம்புரி ஆர்ப்ப *(67:6)*

என்றவாறு பதிற்றுப்பத்து பதிவு செய்துள்ளது.

தாள இசைக் கருவிகள்

தட்டொலி என்பது கால அளவைக் குறிப்பதாகும். பண்ணிசைக்குப் பொருந்தத் தட்டொலி இசைக்கப்படும் கருவி தாள இசைக்கருவியாகும். தாள இசைக் கருவிகளான முரசு, முழவு, பறை ஆகியன குறித்துக் கபிலர் பாடல்கள் வழி அறியமுடிகிறது.

முரசு

இது கொட்டு என்றும் அழைக்கப்படும். இஃது உருவத்தால் பெரியது. முரசில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது அரசவை முரசாகும். இது பகைவரின் காவல் மரத்தால் செய்யப்படுவது. பகை அரசனின் காவல் மரத்தை வெட்டி அதைக் கொண்டு முரசு செய்து, அதற்குப் பலியிட்ட செய்தி பதிற்றுப்பத்தில் (17:5-7) காணப்படுகிறது.

முர.சைக் குணில் அல்லது குறுந்தடியால் அடித்து முழங்கச் செய்து இசை யெழுப்புதல் குறித்த செய்தி.

குணில்பாய் முரசின் இரங்கும் அருவி *(புறம்.143:9)*

என்னும் பாடலில் காணப்படுகிறது. முரசின் இசை இனிமையானது என்பதை,

இன்னிசை முரசிற் சுடர்பூட் சேய் *(குறிஞ்சி பா.51)*

என்னும் பாடலடியால் அறியமுடிகிறது.

துடி

துடி என்பது உடுக்கை என்னும் இசைக்கருவியாகும். மரத்தால் செய்யப் பெறுவது. இருபுறமும் தோலால் மூடப்பட்டுத்

தோல் வாரால் இழுத்துக் கட்டப் பெற்றிருக்கும். இக்கருவி புலையர்களால் இசைக்கப்படும் என்னும் குறிப்பு,

. .புலையன்
பெருந்துடி கறங்க . . . . **(நற். 77:1-2)**

என்னும் கபிலர் பாடலில் காணப்படுகிறது.

பறை

இது ஒரு தாள இசைக்கருவி. சங்க காலம் தொட்டு இன்று வரை தமிழ் மக்களிடையே இக்கருவி பெருவழக்கில் இருந்து வருகிறது.

தேம் கமழ் இணர வேங்கை கூடி
தொண்டகப் பறைச் சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ
மறுகில் தூங்கும் சிறுகுடிப் பாக்கத்து (அகம்.118:2-4)

என்னும் பாடலில் தொண்டகப் பறையின் தாளத்துக்கு ஏற்றபடி ஆண்களும் பெண்களும் கலந்து ஆடியதைக் காணமுடிகிறது.

வானவர் வாழும் பொன்னுலகத்துக்கும் கேட்கும்படியானது பறை இசை என்பதை,

இழுமென இழிதரும் பறைக்குரல் அருவி
முழுமுதல் மிசையகோடுதொறும் துவன்று
(70:23-24)

என்றவாறு பதிற்றுப்பத்து குறிப்பிடுகிறது.

இவ்வாறு பல்வேறு நிலைகளில் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலைப் புலப்படுத்தும் சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெறும்

2381 சங்கப் பாக்களை 473 சான்றோர் பாடினர். இவற்றுள் அகத்திற்கேயுரிய செய்யுட்கள் 1862. இவற்றை இயற்றியோர் 378 புலவோர். இவருள் பெண் புலவர் இருபத்து மூவர். அவர் பாடிய அகப்பாடல்கள் 97. சங்கத் தொகையின் 473 புலமையோருள் அகம் பாடாது புறமே பாடியவர்கள் தொகை 95. புறம் பாடாது அகமே பாடியவர் எண்ணிக்கை 301. அகமும் புறமும் பாடிய இருதிணைப் புலவோர் எண்ணிக்கை 71. அகத்திணையில் களவியல் மட்டும் பாடியோர் தொகை 145. கற்பியல் ஒன்றே பாடியவர் 140. களவும் கற்பும்பாடிய புலவர் எண்ணிக்கை 93 ஆகும்.[39]

இவர்களில் மரபுநிலை திரியாமல் அகத்திணைப் பாடல்களையும், புறத்திணைப் பாடல்களையும் பாடியுள்ள புலவர் கபிலர் ஆவார். அகத்திணைப் பாடல்களிலும் குறிஞ்சித் திணையில் அமைந்த பாடல்களே இவரால் அதிகம் பாடப்பட்டுள்ளன. அதன் பொருட்டுக் 'குறிஞ்சிக்கோர் கபிலர்' என அழைக்கப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

தொகுப்புரை

தூய காதல் வாழ்வை அகம் என்றும், போரியல் உள்ளிட்ட புறவாழ்வைப் புறம் என்றும் பாகுபடுத்தி, பண்டைத் தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவனவாக அமையும் சங்க இலக்கியப் பதிவுகளில் பாட்டுத் தொகையாலும், பாடும் திறத்தாலும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கனவாகக் கபிலரின் பாடல்கள் அமைந்துள்ள பாங்கு அறிதற்குரியதாகும்.

குறிப்புகள்

1. மு. வரதராசன், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, ப. 29.
2. க. வெள்ளைவாரணன், 'சங்க இலக்கியத்தில் சமய நோக்கு', **சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள்**, ப. 153.
3. மு. வரதராசன், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, பக். 29-30.
4. க.த. திருநாவுக்கரசு, **தமிழர் பண்பாடு**, ப. 1.
5. மேலது, ப.1.
6. சங்க இலக்கியப் பதிவுகளில் கபிலர் என்னும் பெயரில் இடம்பெற்றுள்ள பாடல்களை ஒரே கபிலர் பாடினாரா? என்பது குறித்து ஆய்வாளர்களிடையே கருத்து வேறுபாடு உள்ளது.
7. எஸ். விஜயபரதி, **கபிலர் கவிநயம்**, ப.7.
8. வ.சுப. மாணிக்கம், **தமிழ்க் காதல்**, ப. 373.
9. ஔவை சு. துரைசாமிப்பிள்ளை (உ.ஆ), **புறநானூறு**, ப. 78.
10. ச. மெய்யப்பன், **கபிலர்**, ப. 55.
11. க.த. திருநாவுக்கரசு, **தமிழர் பண்பாடு**, ப.80.
12. ச. மெய்யப்பன், **கபிலர்**, ப. 16.
13. தமிழண்ணல், 'குறிஞ்சிப் பாட்டு', **இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, பக்.46-47.
14. வ.சுப. மாணிக்கம், **தமிழ்க் காதல்**, ப. 373.

15. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் அகத்திணையியல்**, இளம்பூரணர் உரை, ப.2.
16. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் அகத்திணையியல்**, நச்சினார்க்கினியர் உரை.
17. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் அகத்திணையியல், இளம்பூரணர் உரை, ப.2.
18. மேலது, ப. 156.
19. மேலது, ப.156.
20. **குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்**, ப. 132.
21. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் அகத்திணையியல்**, இளம்பூரணர் உரை, ப.156.
22. **கலித்தொகை மூலமும் உரையும்**, ப.309.
23. **மேலது**, ப.241.
24. **கலித்தொகை மூலமும் உரையும்**, ப. 235.
25. **அகநானூறு மூலமும் உரையும்**, பக். 240-241.
26. S. Shanmugam. **Narriani**, 4 Literary Study, D. Lit. thesis, p.32.
27. கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், **சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள்**, ப.19.
28. மேலது, ப.29.
29. மேலது, பக்.18-19.
30. கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், **சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள்**, ப.. 23.
31. மேலது, ப. 211.
32. தமிழண்ணல், 'குறிஞ்சிப்பாட்டு', **இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, ப. 90.
33. மேலது, ப. 94.
34. ஏ.என். பெருமாள், **தமிழர் இசை**, ப. 53.
35. மேலது, ப. 65.
36. Tamil Lexicon, Vol. IV. p.2363.
37. ஏ.என். பெருமாள், **தமிழர் இசை**, ப. 90.
38. மேலது, ப. 109.
39. வ. சுப. மாணிக்கம், **தமிழ்க் காதல்**, ப. 354.

கபிலர் பாடல்களில் நாடகக் கதைமாந்தர்கள்

நாடக நிகழ்த்தல் என்ற நிலையில் நாடக ஆசிரியன் அல்லது இயக்குநன், நிகழ்த்தப்படும் நாடகம் பார்வையாளனைச் சென்றடையப் பருப்பொருள் நிலையில் பல்வேறு உத்திமுறைகளைக் கைக்கொள்கிறான். அவ்வாறு அமைத்துக் கொள்ளப்படும் பருப்பொருள் நிலையிலான உத்திமுறைகளை இயற்றமிழ்ப் புலவர்கள் இலக்கியம் என்ற நிலையில் தம் பாடல்களில் அமைத்துக் கொண்டு படைக்கும் போது அவ்விலக்கியம் நாடகப் பாங்குடையது என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

பல்வேறு கூறுகளின் இணைவில் ஒரு கதை/ நிகழ்ச்சி/ செய்தி பார்வையாளர்களைச் சென்றடைவதில் கதைமாந்தர்களின் அல்லது நாடகப் பாத்திரங்களின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். நாடகக் கூறுகளில் பாத்திரப் படைப்பும் ஒன்று என்ற நிலையில், கபிலர் பாடல்களில் படைத்துக் காட்டப்படும் கதை மாந்தர்கள் குறித்து அறிவது கபிலர் பாடல்கள் கொண்டுள்ள நாடகப் பாங்கினை அறிவதற்குத் துணை செய்யும். அந்த வகையில், கபிலர் பாடல்களில் கதை மாந்தர்கள் என்னும் இப்பகுதி அமைகிறது.

கதை மாந்தர் உருவாக்கம்

கதை மாந்தர் உருவாக்கத்தில் அல்லது படைப்பாக்கத்தில் பெரும்பாங்கு வகிப்பது அக்கதை மாந்தர்தம் பண்பு நலன்களாகும். மனிதப் பண்பு விளக்கமுறுவதற்கான காரணிகளாக,

1. சூழல்
2. செயல்
3. பயன் விளைவு

ஆகிய மூன்று கூறுகள் அமைகின்றன. இம்மூன்று காரணிகளின் சேர்க்கையின் அடிப்படையிலேயே இலக்கியங்களில் கதை மாந்தர்கள் உருவாக்கப்படுகின்றனர் அல்லது படைக்கப்படு கின்றனர். இங்கு,

> ஒரு பாத்திரமென்து குழுமிய செயல், நன்மை தீமை ஆகியவற்றால் ஏற்படும் விளைவு, சுற்றுச் சூழல் ஆகிய மூன்றன் விளைவாகும்[1]

என்று கே.பி. குல்கர்னி கூறும் கருத்தை நோக்கலாம்.

கலைப் படைப்புக்களில் இடம் பெற்று வெளியிடப்பெறும் பண்பு நிலைகள் பொதுமையுற்று, அனைவரையும் பிணிக்கும் தன்மையினவாக இருத்தல் வேண்டும்.[2] ஒரு படைப்பாளன் உருவாக்கிக் காட்டும் கதை மாந்தர்களின் பண்பு நலன்களை,

1. படைப்பாளனே பாத்திரத்தின் பண்புகளை விளக்குதல்
2. பாத்திரம் தற்கூற்றால் சுட்டுதல்; செயலால் காட்டுதல்
3. பிற பாத்திரங்களின் கூற்றின் வழி அறிதல்

என்றவாறு பிரித்துக் காட்டப்படுவதுண்டு. இந்த மூன்று நிலைகளில் படைப்பாளன் தாம் படைத்துக்காட்டும் கதைமாந்தர் பண்புகளை உணர்த்துவது பொருத்தமுடையதாகும்.

கபிலர் பாடல்களில் கதை மாந்தர்

மனிதனுக்குத் தன்னைத்தானே உணரவும், தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகத்தை உணரவும், தன்னைப் பற்றிய எண்ணங் களையும் தன் அனுபவங்களையும் ஒழுங்குபடுத்தவும் அறிவு நலம் சான்ற கருவியாகப் பயன்படுவது இயற்கையாகும். பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையும், சமூக அமைப்பும் நில இயற்கையின் அடிப்படையிலேயே அமைந்திருந்தன. இதன் பொருட்டுக் காலங் காலமாக இயற்கையும் மனிதனும் கவிதையின் அடிப்படைப் பொருள்களாயின. அஃதாவது, பாடுபொருள்களாகின, இந்தப் பின்னணியில் கபிலர் பாடல்களை ஆராய்ந்தால், அவை இயற்கை யோடு இயைந்த வாழ்வு வாழ்ந்த தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு வாழ்வின் அகத்தையும் புறத்தையும் காட்டுவனவாக அமைந் திருக்கும் பாங்கு அறியப்படும். இவ்வாறு தமிழ்ச் சமூகத்தின் பண்பாட்டை, பண்பாட்டு வாழ்வைக் காட்டும் கபிலர் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் கதை மாந்தர்களை,

1. அகத்திணைக் கதைமாந்தர்கள்
2. புறத்திணைக் கதைமாந்தர்கள்

என்றவாறு வகைப்படுத்தி இவண் ஆராயப்படுகின்றனர்.

அகத்திணைக் கதை மாந்தர்கள்

இல்லற வாழ்வில் தலைப்படும் ஒருவன் ஒருத்தியென்னும் இருவருடைய உள்ளங்களில் தோன்றும் ஒத்த அன்பின் விளைவான உணர்ச்சிகளையும், அவ்வுணர்ச்சிகளின் ஒருமைப் பட்ட நிலையில் அவர்கள் எய்தும் இன்பப் பேற்றினையும், பின்னர் மணம் செய்து கொண்டு நடத்தும் மனையறங்களையும், உலகியல் இன்பங்களைத் துய்த்துக் கழித்தபின் உள்ளத்துறவு மேற்கொண்டு ஒழுகும் இயல்பினையும் உள்ளவாறு எடுத்துக் கூறுவது அகப் பொருள் பற்றியதாகும்.[3] இவ்வாறு வாழ்வியலை, இயற்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு பாடப்பட்ட அகத்திணைப் பாடல்கள் வெளிப்படுத்தும் அகப்பொருள் நெறிகள் மக்கள் அனைவருக்கும் பொதுவானவையாகும். ஒத்த தன்மை கொண்ட தலைவன் தலைவியர் மேற்கொண்டொழுகும் காதல் ஒழுக்கத்தைப் பாடுபொருளாகக் கொண்டனவாக அகத்திணைப் பாடல்கள் அமைகின்றன.

> ஒரு திணைக்குள்ளேயே வந்த ஆணும் பெண்ணும்
> கண்டு காமுற்று மணக்கும் நிலையினேயே அகத்
> திணைக்குப் பொருளாக்கினர்[4]

என்பார் அ. தட்சிணாமூர்த்தி. தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் ஐந்திணை ஒழுக்கங்கள், ஐந்திணை மாந்தர்களுக்கும் பொது வானதாக அமைவதால் பாடலில் சுட்டப்படும் மாந்தர்களுக்குப் பெயர் சுட்டல் மரபாகக் கொள்ளப்படவில்லை. இதனைத் தொல்காப்பியர்,

> **மக்கள் நுதலிய அகன் ஐந்திணையும்**
> **சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெறாஅர் (அகத்.53)**

என்றவாறு குறிப்பிடுவர். இதுவே அகத்திணை மரபாகும். இங்கு,

> ஊர்களில் மக்கள் பாடித் திரியும் பாடல்களில்
> காதல் பற்றிப் பாடும்போது இன்னாருடைய காதல்
> என்று குடும்பம், பெயர் முதலியவற்றைச் சுட்டிப்
> பாடுவது முடியாதது. வீரம் முதலியவற்றைப்
> பாடும்போது இன்ன தலைவனுடையது என்று
> அவனுடைய பெயர் முதலியவற்றைக் குறிப்பிட்டுப்
> பாடுவதே பெருமைக் குரியதாகும்[5]

என்று மு. வரதராசன் கூறுகின்றார். இவ்வாறு பெயர் சுட்டப் பெறாத நிலையிலும் கதை மாந்தர்கள் பலர் அகத்திணைப் பாடல்களில் காணப்படுவது குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

> பொதுவாக அகத்திணையில் வரும் தலைவன் தலைவி இருவரும் தன்னிகரற்றவர்கள். குறிக்கோள் மாந்தர்கள். இத்தகைய உயர்ந்த தலைவன் தலைவியரைப் பாட்டுடைத் தலைவர்களாகக் கொண்டு அகத்திணை பாடுவதே பழந்தமிழர் வழக்கம்[6]

என்ற நிலையில் கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்களில் காணப்படும் கதைமாந்தர்களில் தலைவன், தலைவி ஆகிய இருவரும் முதன்மைக் கதை மாந்தர்களாவர்; தோழி, தாய்/நற்றாய், பாங்கன், தேர்ப் பாகன், செவிலி, பரத்தை ஆகியோர் துணைக் கதைமாந்தர் களாவர்.

தலைவன்

ஐங்குறுநூற்றின் குறிஞ்சித்திணைப் பாடல்களில், இரு வகையான தலைவர்கள் காணப்படுகின்றனர். ஒருவன் குறிக்கோளாகக் கொள்ளக் கூடியவன், மற்றவன் மாறுபட்டவன்[7] என்று இரண்டு தலைவர் பற்றிக் குறிப்பிடுவர். ஐங்குறுநூறு தவிர்த்து அகப் பொருள் பாடல்களாக அமையும் கபிலரின் பிற அகத்திணைப் பாடல்களில் மூன்று வகையான தலைவர்களைக் காணமுடிகிறது. கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்களில் காணலாகும் தலைவர்களை,

குறிக்கோள் தலைவன்

மாறுபட்ட தலைவன்

கைக்கிளைத் தலைவன்

பெருந்திணைத் தலைவன்

என்றவாறு பெயரிட்டு இப்பகுதி ஆராய்கிறது.

குறிக்கோள் தலைவன்

கல்லைக் காட்டினும் வலிமையுடையவனும் (குறுந். 187), போரில் பகைவரை வென்ற களிறு போன்றவனும் (கலி. 62), மாலை அணிந்த மார்பை உடையவனும் (கலி. 52) ஆகிய தலைவன், தலைவி காவல் காக்கும் தினைப்புனம் நோக்கி வருகின்றான். தினைப்புனம் காத்தலுக்கிடையில் அருவிகளில் குளித்து, அசோக மரத்தின் பூந்தாது விழுகின்ற குளிர்ந்த நிழலின்கண் இளைப்பாறிக் கொண்டிருந்த தலைவியும் தோழியும் அவனைக் காண்கின்றனர். அப்போது அவன்,

நீலமணியின் நிறத்துடன் திகழும் கரிய பெரிய தலைமயிரினை உடையவனாகவும்;

முருகக் கடவுளோ இவன் என்னும்படியாகப் பல்வேறு வகையான நிறங்களையுடைய மலர்களைக் கொண்டு தொடுத்த மணம் மிக்க மாலையையும் வெண்தாழை மடலாலே ஆன கண்ணியினையும் தலைமுடியிலே சூடிக் கொண்டும்;

நுணுகிய இதழ்களையுடைய பிச்சிப்பூவால் அழகாகத் தொடுக்கப்பட்ட வடத்தைத் தலையில் சுற்றிக் கொண்டும்;

திரண்டு வலிய தோளில்பட்டு அசையுமாறு ஒளி பொருந்திய பூக்களை உடைய அசோகினது தளிரைக் காதில் செருகிக் கொண்டும்;

மார்பில் சந்தனம் பூசியும்;

மணமிக்க மாலையைப் பிற அணிகலன்களோடு சேர்த்து அணிந்து கொண்டும்;

கையில் அழகிய கட்டமைந்த வில் அம்பினை ஏந்தியும்;

நுணுகிய தொழில் திறன் அமைந்த கச்சையினைத் துளக்கம் இல்லாதபடி இறுகக் கட்டிக்கொண்டும்;

பொன்னாலான வீரக் கழலைக் கால்களில் அணிந்தும்

காணப்பட்டான் (குறிஞ்சி 98-132) என்று தோழி நற்றாய்க்குக் கூறுகிறாள். இந்தப் பகுதி தலைவனின் உருவ அமைப்பை, அவனது எழிலார்ந்த உருவத்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவதாக அமைகிறது. இங்கு,

மழையின் நனையப்பட்ட தூங்கவிட்ட வாளும் பாசி சூழப்பெற்ற பரிய கழலும் மிகக் குளிர் தங்கும் பல புள்ளிகளையுடைய கச்சையு மணிந்தவனாய் நிற்கிறான் (ஐங்.216)

என்னும் குறிப்பையும் இவண் எண்ணிப் பார்ப்பது நலம் பயக்கும்.

பெயர்

அகத்திணைப் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் கதைமாந்தர்களாம் பாத்திரங்களுக்குப் பெயர் சுட்டல்

அகத்திணை மரபன்று. இருப்பினும் கபிலர் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் கதைமாந்தராம் தலைவன், நாடன் (ஐங். 212); கானக நாடன் (ஐங்.217); பெரியமலை நாடன் (ஐங்.218); நெடமலை நாடன் (ஐங். 228); மலைநாடன் (ஐங்.217); பெரியமலை நாடன் (ஐங். 218); நெடமலை நாடன் (ஐங். 241) என்றவாறு திணைப் பெயர் சுட்டி அழைக்கப்படுகின்றான். இங்குச் சுட்டப்படும் நாடன் என்பது 'சேர்ந்தாரோடு இடையறாத நட்பையுடைய பெருந்தகையன்'[8] 'இடையறாது ஒழுகுந் தன்மையாளன்'[9] என்னும் பொருள்களில் அமைந்திருத்தல் அறிதற்குரியதாகும்.

பண்பு நலன்கள்

ஒரு கதை மாந்தரின் பண்பு நலன்களை, அக்கதை மாந்தரின் கூற்றாக வரும் பகுதிகளைக் கொண்டும் பிறர் அக்கதை மாந்தர் பற்றிக் கூறும் கூற்றுக்களைக் கொண்டும் அறியமுடிகிறது. இங்கு,

> ஒரு பாத்திரத்தின் குண நலம் அது பேசுகின்ற சொற்களின் வாயிலாக மட்டும் கணிக்கப்படுவதில்லை. அது பேசுவதாகக் காட்டப்படும் வாக்கியங்களின் அமைப்பு முறை, நெடுமை அல்லது குறுமை முதலியவற்றைக் கொண்டும் மதிப்பிடப்படுகிறது[10]

என்னும் கருத்தையும் நோக்கலாம். கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் குறிக்கோள் தலைவனின் பண்புநலன்களைத் தலைவியும் தோழியும் கூறும் கூற்றுக்களைக் கொண்டும் தலைவன் தன்னைப் பற்றியும் பொது நிலையில் கூறும் கூற்றுக்களைக் கொண்டும் அறியமுடிகிறது, தலைவனின் பண்பு நலன்கள் குறித்துக் குறிப்பிடும் தலைவி,

> **நின்ற சொல்லர் நீடுதோன்(று) இனியர்**
> **என்றும் என்தோள் பிரிபறியலரே**
> **தாமரைத் தண்தாது ஊதி மீமிசைச்**
> **சாந்தில் தொடுத்த தீந்தேன் போலப்**
> **புரைய மன்ற, புரையோர் கேண்மை** **(நற்.1)**

என்றவா.று, வாய்மையுடையவர், இனிமையுடையவர், குணக்குறை பாடில்லார், சான்றோர் எனக் குறிப்பிடுகின்றாள். இதே போன்று தோழி,

> **யாவரும் புகழும் அறிவை உடையவன், அருள்**
> **உடையவன், தலைமைப் பண்பு உடையவன்**
> **(கலி.52 உரை)**

என்று தலைவனின் பண்பு நலன்களைக் குறிப்பிடுகின்றாள்.

ஈகைப் பண்பு

தலைவியின் இயல்பைக் கூறி, வணங்கி, தலைவனிடம் தலைவியைச் சேர்ப்பிக்கும் தோழி,

> **உன்னிடம் வந்த புலவர்க்கும் கையொழியாமல் கொடுப்பதால் மழையைவிட அருள்மிக்காள்**
> ***(கலி. 50 உரை)***

என்று குறிப்பிடுவதைக் கொண்டு தலைவனின் ஈகைப் பண்பை அறியமுடிகிறது. இவ்வாறு அவன் ஈகைப் பண்பு மிக்கவனாக இருப்பதற்குக் காரணமாக அவனது வளம் நிறைந்த வாழ்வு அமைகிறது. இது குறித்துக் குறிப்பிடும் தோழி,

> **தலைவன் பிறரிடம் பொருளை இரக்கும் வறுமை இல்லாதவன்** ***(கலி.62 உரை)***

என்று குறிப்பிடுகிறாள்.

> **தம்மிடம் இரந்தவர்க்கு ஏதேனும் ஒன்றை முகம் மாறுபடாமல் ஈயாது உயிர் வாழ்வதைவிடப் பின் சாதலும் கூடும்** ***(கலி.62 உரை)***

என்று தலைவன் கூறுவது, தலைவனின் வாழ்வியல் குறிக்கோளாக ஈதல் அமைந்துள்ளதைத் தெரிவிப்பதாகும்.

அன்பு கொண்ட நெஞ்சு

தோழியின் இகழ்தலையும், ஏளனச் சிரிப்பையும் பற்றிக் கவலை கொள்ளாது தலைவியைக் காண அடிக்கடி வருகிறான் தலைவன். இதனைத் தோழி,

> **எள்ளி நகினும் வருஉம்** ***(கலி. 61:25)***

என்று குறிப்பிடுகிறாள். இவ்வாறு அவன் அடிக்கடி வருவதற்குக் காரணம்,

> **. . . . . குறித்தது**
> **கொள்ளாது போகாக் குணன் உடையான்**
> ***(கலி.6:26-27)***

என்று தோழி குறிப்பிடுகிறாள். இப்பகுதியின் உள்ளார்ந்த பொருள் தலைவி மீது கொண்ட தலைவனின் அன்பாகும்.

இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்த நிலையில் தலைவியை விட்டுப் பிரிந்த தலைவனின் உள்ளம் தலைவியிடமே செல்வதாகத் தலைவனே குறிப்பிடுகிறான். இதனை,

கனைப்பூக் குற்றுத் தொடலை தைஇப்
புனக்கிளி கடியும் பூங்கட் பேதை
தான் அறிந் தனளோ இலளோ பானாள்
பள்ளியானையின் உயிர்த்துஎன்
உள்ளம் பின்னும் தன் உழை யதுவே ***(குறு. 142)***

என்னும் பாடல் மூலம் அறியமுடிகிறது. ஈதலைத் தன் வாழ்வியல் குறிக்கோளாகக் கொண்ட தலைவன், தலைவி மீது கொண்ட அன்பின் காரணமாகத் தலைவியின் அருளை இரப்பேன் எனக் கூறுவது கருத்தில் கொள்ளத்தக்கதாகும். தலைவன், தலைவியின் அன்பிற்கு இரங்குவதை,

பேதாய்! பொருள் வேண்டும் புன்கண்மை ஈண்டு
இல்லை; யாழ

மருளிமா, நோக்கின் நின்தோழி என்னை
அருளீயல் வேண்டுவல் ***(கலி. 61:15-17)***

என்னும் பாடல் வழி அறியமுடிகிறது. இவ்வாறு தலைவியின் மீது அன்பு கொண்ட நெஞ்சினனான தலைவனிடம் தோழியானவள், தலைவியின் அழகு தலைவனால் கெட்டது என்பதை,

சுடர்உற நீண்ட சுரும்பு இமிர் அடுக்கத்த
விடர் வரை எரி வேங்கை இணர் ஏய்க்கும் என்பதோ
யாமத்தும் துயிலன் அலமரும் என்தோழி
காமரு நல் எழில் கவின் வாடச் சிதைத்ததை
(கலி.45:16-19)

என்றவாறு கூறுகிறாள். தோழியின் கூற்றில் உள்ள உண்மையை உணர்ந்த தலைவன் மணமுயற்சி மேற்கொள்கிறான்.

இல்லறத்தின் வழி நல்லற நாட்டம்

இல்லறத்தின் வழிப்பட்ட நல்லறமே உயர்ந்த அறமாகும் என்பது கபிலர் காட்டும் குறிக்கோள் தலைவனின் அறக்கொள்கையாகும். இல்லறமாகிய நல்லறம் அமைய வேண்டிய பாங்குப் பற்றி,

சாறயர்ந் தன்ன மிடாஅச் சொன்றி
வருநர்க்கு வரையா வளநகர் பொற்ப
மலரத் திறந்த வாயில் பலர்உண
பைந்நிணம் ஒழுகிய நெய்ம்மலி அடிசில்
வசையில் வான்திணைப் புரையோர் கடும்பொடு
விருந்துண்டு எஞ்சிய மிச்சில் பெருந்தகை

நின்னோடு உண்டலும் புரைவது என்றாங்கு
அறம்புணை யாகத் தேற்றி **(குறிஞ்சி.201-208)**

என்றவாறு தலைவன் குறிப்பிடுகிறான். இங்கு,

> விழாக் கொண்டாடினாற் போலப் பெரிய மிடாவிலே சோறு சமைக்க வேண்டும். அச்சோற்றை வருபவர்க்கு எல்லாம் வரையாது வழங்க வேண்டும். இதனால் நமது செல்வம் நிறைந்த இல்லம் பொலிவுபெறவேண்டும்.
>
> நம் வீட்டு வாயிலைப் பலரும் வந்து உண்ணுமாறு அகலத் திறந்து வைக்க வேண்டும். பசிய நிணம் ஒழுகுகிற நெய் மிக்க சோற்றை நீ இடுதலால், குற்றமற்ற உயர்ந்த குடிப்பிறந்த சான்றோர்கள் குடும்பத்தோடு வந்து விருந்துண்ண வேண்டும்.
>
> இவ்வாறு நாள்தோறும் விருந்தினர் உண்டு எஞ்சிய சோற்றை, பெருந்தன்மை பொருந்திய நங்கையே! நான் உன்னோடு சேர்ந்து உண்ண வேண்டும்"

என்னும் தமிழண்ணலின் உரை விளக்கம் நோக்குதற்குரியதாகும்.

தனித் தன்மை

இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்து பகற்குறியிலும், இரவுக்குறியிலும் தலைவியோடு களவொழுக்கத்தில் ஈடுபட்டிருந்த தலைவன் வரைதற்கு வேண்டிய பொருளீட்டுதல் பொருட்டுத் தலைவியைப் பிரிந்து செல்கிறான். குறிப்பிட்ட காலக் கெடுவுக்குள் வந்துவிடுவதாகக் கூறிச் சென்ற தலைவன் முன்னரே வந்து வரைவு முயற்சியில் ஈடுபடுகிறான். அவனது வரைவு முயற்சிக்கு முன்னர் நொதுமலர் வரைவு முயற்சி நடைபெறுகிறது.

சிறுகட் பன்றிப் பெருஞ்சின வொருத்தலொடு
குறுக்கை யிரும்புலி பொரூஉ நாட **(ஐங்.226:1-2)**

என்றவாறு தலைவனுக்குக் குறிப்பாலுணர்தினாள். இதில், வரைவு வேண்டுகின்ற நொதுமலரோ பன்றியினை ஒத்தவர்கள்; நீயோ இரும்புலி; உனக்கு அவர்கள் எவ்விதத்திலும் ஈடாக மாட்டார்கள் என்பதாகத் தோழி குறிப்பிடுவது தலைவனின் தனித் தன்மையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

மாறுபட்ட தலைவன்

இத்தலைவன் வண்டு போன்ற இயல்பினைக் கொண்டவன் ஆவான். இவனின் இயல்பினை,

நறுந்தண் சிலம்பின் நாறுகுலைக் காந்தள்
கொங்குண் வண்டிற் பெயர்ந்து புற(ம்)மாறி நின்
வன்புடை விறற்கவின் கொண்ட
அன்பி லாளன் வந்தனன் **(பெருங். 226)**

என்றவாறு ஓர் உவமையின் மூலம் தோழி குறிப்பிடுகிறாள். இத்தலைவனிடம் பரத்தையர் ஒழுக்கம் இருக்கிறது; ஆனால் அதனை மறைக்க முயல்கிறான். பரத்தையின் வீட்டிலிருந்து வரும் இவனை, தலைவியும் தோழியும் பார்த்து விடுகின்றனர். தோழி அவனிடம் இது குறித்துக் கேட்கிறாள். அவன் அறவே இல்லை என்று மறுக்கிறான். தோழியானவள்,

அறியே மல்லேம் அறிந்தன மாதோ
பாறிவரிச் சிறைய வண்டின(ம்) மொய்ப்பச்
சாந்த(ம்) நாறு(ம்) நறியோள்
கூந்தல் நாறு(ம்) நின்மார்பே தெய்யோ **(ஐங்.240)**

என்று கூறி அவனது பரத்தையர் ஒழுக்கத்தைப் பகிரங்கப்படுத்துகிறாள். அவன் களவொழுக்கத்தின்கண் அன்புள்ள காலத்தில் வளைத்து வளைத்தொழுகியும் அன்பற்ற காலத்தில் தலைமை செய்து தலைவியின் அழகும் நலமும் கெடக் கொடுமை தோன்றுகின்றவனாக ஒழுகுகிறான் என்பதை,

.... கழைக் கோல்
குரங்கின் வன்புறழ் பாய்த்தென இலஞ்சி
மீனெறி தூண்டிலின் நிவக்கும் நாடன்
உற்று ஓர் மறவா நோய்தந்து
கண்டோர் தண்டா நலங்கொண் டனனே (ஐங்.278)

என்று தோழி உரைத்திடக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறு தூண்டிலில் விழுந்த மீனாகத் தலைவியின் தவிப்பைக் கூறிய தோழி,

.... நாட
பெரிய கூறி நீப்பினும்
பொய்வலைப் படூஉம் பெண்டு தவப்பலவே
(ஐங்.283)

என்றவாறு தலைவனின் வலையில் விழுந்த மீனாகத் தலைவியைக் குறிப்பதன் மூலமும் தலைவனின் கொடுமையை அறியமுடியும். அன்பில்லாதவன் (ஐங்.226); அறமாந் தன்மையில்லாதவன் (ஐங். 229) என்று தோழி குறிப்பிடும் தலைவனும் இவனாக இருக்கக்கூடும்.

கைக்கிளைத் தலைவன்

கைக்கிளை என்பது ஒருதலைக் காமம் ஆகும். ஒருதலைக் காமம் கொண்ட தலைவன் ஒருவன் கபிலர் பாடலில் கதை மாந்தனாகக் காணப்படுகிறான். காதல் குறிப்புத் தோன்றாத இளம்பெண் ஒருத்தியிடம் காமம் கொண்டு புணர்ச்சிக்கு முயன்றனவாக இத்தலைவனைக் கபிலர் படைத்துக் காட்டியுள்ளார்.

இத்தகைய ஒருதலைக் காமம் கொண்ட தலைவன் குறித்த செய்திகள் கலித்தொகையில் கபிலர் பாடியுள்ளதாக 56, 57, 58ஆம் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன.

காதல் குறிப்புத் தோன்றாத இளம்பெண்ணாகிய தலைவி, தனக்குச் செய்யாத துன்பத்தைச் செய்ததாகக் கூறி அவன் பதில் சொல்லாது போகும் நிலையில் தான் மடல் ஏறுவேன் எனத் தலைவன் சொல்லுவது அவனது காமம் சார்ந்த இயல்பினைக் காட்டுகிறது.

பெருந்திணைத் தலைவன்

பெருந்திணை என்பது பொருந்தாக் காமம் ஆகும். ''உருவும் வயதும் முதலியவற்றால் பொருத்தமற்றவர் கூடும் கூட்டம். வயதானவள் இளையவனைக் கூடுதலும்; இளையவன் வயதானவளைக் கூடுதலும்'' என இதற்கு விளக்கமளிப்பர். இத்தகைய பொருந்தாக் காமம் கொண்ட தலைவன் ஒருவன் கபிலர் பாடல் ஒன்றில் காணப்படுகிறான்.

ஏஎ இஃது ஒத்தன், நாண் இலன் தன்னொடு
மேவேம் என்பாரையும் மேவினன் கைப்பற்றும்
(கலி.62:1-2)

என்று தலைவி கூறுவதன் மூலம் இத்தலைவன் நாணம் இல்லாதவன் என்பது அறியப்படும். எனினும் ஒத்த தன்மை இல்லாத தலைவியுடன் தலைவன் மாறுபட உரையாடிப் புணர்ச்சிக்கு உடன்படச் செய்தல் அவனது திறமைக்குச் சான்றாகும்.

தலைவி

கதைமாந்தர்களுள் கதைத் தலைவிக்குரிய இலக்கணம் குறித்துக் குறிப்பிடும் நாடகவியல்,

நாலேழ் நலனு மேலோங் குநீஇத்
தலைவர்க் குரைத்த தகைமையிற் றக்கன

மலைவற மேவி வனப்பு மிளமையும்
பொங்கிக் கனிந்தொளிர் நங்கையர் தலைவியர் (101)

என்றவாறு இருபத்தெட்டு நலங்களும் வளர்ந்து பொருந்தி, தலைவர்க்குக் கூறிய நற்குணங்களில் தகுதியானவற்றை மாறுபாடின்றிப் பொருந்தி, அழகும் வாலிபமும் கொண்டு, முதிர்ச்சி கொண்டு விளங்குகின்ற மங்கையர்கள் தலைவியர்களாவர் என்று குறிப்பிடுகிறது.

கற்பும் காமமும் நற்பால் ஒழுக்கமும்
மெல்லியற் பொறையும் நிறையும் வல்லிதின்
விருந்துபுறந் தருதலும் சுற்றம் ஓம்பலும்
பிறவும் அன்ன கிழவோள் மாண்புகள் (கற். 11:1-4)

என்றவாறு தொல்காப்பியம் தலைவியின் மாண்புகள் குறித்துக் குறிப்பிடும். இங்கு,

அகமாந்தர்களுள் தலைமை தலைவிக்கே என்றும், பிறமாந்தர்கள் தலைவி வழிபட்டவர்களே என்றும், தலைவியின் பண்புகளுள் முதலாவது கற்புடைத் திண்மையே என்றும், பிற பண்புகள் கற்பினைச் சார்ந்து பொலிவனவே என்றும் நாம் தெளிய வேண்டும்[12]

என்று வ.சுப. மாணிக்கம் கூறுகின்றார். கபிலர் தம் அகத்திணைப் பாடல்களில் பெயர் சுட்டாத நிலையில் மூன்று வகைப்பட்ட தலைவியர்களைப் படைத்துள்ளார். கபிலர் படைத்துள்ள தலைவியரை,

குறிக்கோள் தலைவி

காதல் குறிப்புத் தோன்றாத் தலைவி

பெருந்திணைத் தலைவி

என்றவாறு வகைப்படுத்தி ஆராயலாம்.

குறிக்கோள் தலைவி

இவளே சங்க இலக்கியங்கள் காட்டி நிற்கும் அகத்திணைத் தலைவி ஆவாள். இவள்,

மணம் பொருந்திய அரும்பின் சிவந்த பின்பக்கத்தைப் போன்று விளங்கும் வளமான கடையையுடைய கண்ணையும்; தளிரைப் போன்ற மேனியையும்; மாமை நிறத்தையும் உடையவள். . . . (அகம். 42)

நீர் நிலையுள் உள்ள நீலமலர் போன்ற மை பூசப் பெற்ற கண்களை உடையவள்... (கலி. 37)

அழகிய நெற்றியையும், அழகுபடுத்தும் கூந்தலையும், மூங்கில் போன்ற தோளையும் மலர் மணம் கமழும் கதுப்பையும் உடையவள் .... (கலி. 40)

மிகுந்த அழகையுடைய மூங்கில் போன்ற பருத்த தோள்களை யுடையவள் (அகம். 2)

சுணங்கு படரப்பெற்ற முலை, பிறைத்திங்களின் இயல்பைக் கொண்ட நல்ல நெற்றி, மேகமும் விரும்பும் மணம் கமழும் கூந்தல், கூர்மையான அழகு, பார்ப்பவரின் கண் சென்று நுழைந்து பார்க்கும் நுண்மையால் அவர்க்கு அறியாமையைத் தரும் இடை, வளைந்த வளையல், அணிந்த முன்கை ஆகியனவற்றை உடையவள் .... (கலி.60)

என்றவாறு தோழியால் தலைவியின் எழிலும், அழகும் வருணிக்கப் படுகின்றன. இத்தகைய அழகும் பொலிவும் பெற்ற அகத்திணைத் தலைவியாம் இக்குறிக்கோள் தலைவியை

தெய்வத்தினைப் போன்ற சாயலள்; தோற்றத் தாலும் குணத்தாலும் கண்டோர் வியக்கும் தன்மையள்; அரும்பிய கொங்கையள்; சிவந்த வாயினள்; சுணங்கு மார்பினள்... (225)

வண்டுகள் வந்து படியும்படியான இயற்கை மணமுள்ள கூந்தலை உடையவள்; முளை போன்ற பல்லினை உடையவள்; இளையள் (256)

குன்றக்குறவன் கடவுளை வணங்கி இரந்து பெற்றெடுக்கப் பெற்றவள் (221)

என்றவாறு ஐங்குறுநூற்றுத் தோழியால் அறிமுகப்படுத்தப் படுகிறாள். இவ்வாறு தோழியினால் வருணிக்கப்படும் தலைவியை,

தளை நெகிழ் பிணிநிவந்த பாசடைத் தாமரை
முளை நிமிர்ந்தவை போலும் முத்துக்கோல்
அவிர்தொடி

அடுக்கம் நாறுஅலர் காந்தன் நுண் ஏர் தண் எர் உருவின்
துடுப்பு எனப் புரையும் நனி திரண்ட நேர் அரி முன்கை (கலி.59)

என்றவாறு தலைவன் வருணிக்கின்றான். இவ்வாறு தோழியாலும், தலைவனாலும் வருணிக்கப்படும் அழகும் பொலிவும் பெற்றவளாக அகத்திணைத் தலைவி அமைந்திருக்கிறாள்.

பண்பு நலன்கள்

கபிலர் காட்டும் இக்குறிக்கோள் தலைவியானவள், இரவில் செல்ல அஞ்சுபவள் (அகம்.158); மிக நாணமுடையவள்; தாய்க்கு அஞ்சும் குணத்தினள் (ஐங்.256); மலையில் வாழும் மங்கையரின் ஆய வெள்ளத்திலே 'நல்லள். . . . நல்லள்' என்று கொண்டேத்தப்படும் இயல்பினள் (ஐங்.204); களவு ஒழுக்கத்தை அயலார் அறியாமல் மறைப்பவள் (குறு. 312); அயலார் அறிந்து அலர் ஏற்படின் கண் துஞ்சாதவள் (கலி.53) என்று தலைவனால் பாராட்டப்பட்டவள்.

ஐது அகல் அல்குலாள் செய்குறி நீவரின்
கறிவளர் சிலம்பில் வழங்கல் ஆளாப்
புலி என்று ஓர்க்கும், இக்கலிகேழ் ஊரே
என ஆங்கு
விலங்கு ஓரார், மெய் ஓர்ப்பின், இவள் வாழாள்
(கலி.52)

என்றவாறு களவொழுக்கத்தை ஊரார் அறிய அலர் ஏற்படுமாயின் உயிர் வாழா இயல்பினள் என்று தோழியால் பெருமை பேசப்பட்டவள்.

தலைவன் நிலையான தன்மை கொண்டவன் அல்லன் என்று தோழி மற்றவர்களுக்குச் சொல்லிவிடக்கூடாது என்பதற்காக, தனக்குக் காமநோய் மிகுந்திருந்தும் தலைவன் செய்த அருளில்லாமை மற்றவர் அறியா வண்ணம் தலைவி மறைத்தாள் *(கலி.44 உரை)*

என்பது தலைவியின் உயர்ந்த பண்பு நலனுக்குச் சான்றாகும். இவ்வாறு நற்குண இயல்பினளாகத் தலைவி படைக்கப் பட்டிருக்கிறாள்.

தலைவனின் நலம் நாடல்

தலைவனுக்குத் துன்பம் ஏற்படின் அதுகண்டு வருந்துபவள் மட்டும் அல்ல தலைவி; தலைவனுக்கு ஏற்பட்ட துன்பம் அறிந்து உயிர் துறப்பவளும் தலைவியேயாவள். இத்தகைய தலைவியின் இயல்பை,

ஒருநாள் விழுமம் உறினும், வழிநாள்
வாழ்குவள் அல்லள், என் தோழி (அகம். 18:9-10)

என்றவாறு தோழி தலைவனிடம் கூறுகிறாள். இது தலைவனின் நலம் நாடும் தலைவியின் உள்ளத்தைக் காட்டுவதாகும்.

பிரிவுத் துயர்

தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியின் உள்ளம் தவிக்கும்; தலைவனை நினைத்து ஏங்கும். இவ்வாறு தலைவனின் பிரிவு துன்பம் தரினும் அவரது அன்பு இனிமை பயப்பதாக இருக்கிறது (குறுந். 286) என்கிறாள் தலைவி. தோழியற் கூட்டம் கூடி ஆற்றும் வகையான் ஆற்றுவித்து, தலைவன் பிரிய, தலைவியானவள்,

மாசுஅறக் கழீஇய யானை போலப்
பெரும்பெயல் உழந்த இரும்பிணர்த் துறுகல்
பைதல் ஒருதலை சேக்கும் நாடன்
ஒய்ந் தனனே தோழி
பசலை ஆர்ந்தநம் குவளைஅம் கண்ணே (குறு. 13)

என்றவாறு தோழியிடம் கூறுவது தலைவனைப் பிரிந்த தலைவியின் ஏக்கத்தின் வெளிப்பாடாக அமைவதாகும். தலைவியைத் தலைவன் பிரிவானாயின்,

. . . . பாராட்டி
உழையின் பிரியின், பிரியும்
இழை அணி அல்குல் என் தோழியது கவினே
(கலி. 50)

என்றவாறு மேகலை அணிந்த அல்குலையுடைய தலைவியின் அழகு கெடும் என்று தோழி தலைவனிடம் கூறுகின்றாள். தலைவன் வரைவிடை வைத்துப் பிரிந்து செல்கிறான். தலைவியைப் பிரிந்த தலைவியின் மனத்துயரம்,

. . . . நாடன்
சென்றனள் வாழி தோழியென்
மென்றோட் கவினும் பாயலும் கொண்டே
(ஐங். 274)

என்றவாறு தலைவியால் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. தலைவியைப் பொறுத்தவரையில் தலைவன் பிரிந்த நிலையில் தலைவனது மார்பினை முயங்காத நாள்களெல்லாம் தலைவிக்கு வீணான நாட்களாகவே கழிகின்றன. இதனை,

. . . . நாடன்
பெருவரை யன்ன திருவிறல் வியன்மார்பு
முயங்காது கழிந்த நாள் இவள்
மயங்கிதழ் மழைக்கண் கலிழும் (ஐங். 220)

என்றவாறு தோழி செவிலிக்குக் கூறுகிறாள். தலைவனின் பிரிவைத் தாங்கும் வலிமை இல்லாததனால் தலைவியின் மை தீட்டப் பெற்ற கண்களிலிருந்து கண்ணீர் பெருகுகின்றது. இதனை,

. . . . உண்கண்
நீரொடு ஓராங்குத் தணப்ப
உள்ளாது ஆற்றல் வல்லு வோர்க்கே (குறு. 38)

என்றவாறு தலைவி குறிப்பிடுகிறாள். இவ்வாறு தலைவனின் பிரிவை எண்ணி வருந்துகின்ற தலைவியானவள்,

நெகிழ்ந்த தோளும் வாடிய வரியும்
தளிர் வனப்பு இழந்த என்றிறனும் நோக்கி
யான்செய் தன்றுஇவள் துயரென அன்பின்
ஆழல்வாழி தோழி வாழைக்
கொழுமடல் அகல்இலைத் தளிதலைக் கலாவும்
பெருமலை நாடன் கேண்மை நமக்கே
விழுமம் ஆக அறியுநர் இன்றெனக்
கூறுவை மன்னோ நீயே
தேறுவன் மன்யான் அவருடைய நட்பே (நற். 309)

என்றவாறு தோழிக்கு ஆறுதல் கூறுவது கருதுதற்குரியதாகும்.

பிரிதலில் வருத்தமும் கூடலில் மகிழ்வும்

தலைவனைப் பிரிந்து வாடும் தலைவி ஆற்ற எண்ணியும் ஆற்றாமையினால் கண்கள் குளமாகின்றன (குறுந்.241). பசலை படர்கிறது (குறுந். 121). மனம் தலைவன்பால் நெகிழ்ந்தமையால் தலைவியின் பரந்த மெல்லிய தோள்களும் மெலிந்தன (குறுந். 87). இவ்வாறு தலைவனைப் பிரிந்து வருந்தும் தலைவியானவள் தலைவனைக் கூடியதும் மகிழ்கிறாள். தலைவனைப் பிரிந்த நிலையில் தலைவியின் வருத்தத்தையும் கூடிய நிலையில் அவள் கொள்ளும் மகிழ்ச்சியையும் தோழி குறிப்பிடுவது குறிக்கத்தக்கதாகும்.

> நீர் இல்லாத நிலத்தின் பயிர்போல் தலைவனது அன்பு இல்லாது, கையில் பொருள் இல்லாதவனின் இளமையைப் போல் தலைவன் அன்பு கிட்டப் பெறாது, அறநெறியைப் பொருந்தாது வீணே முதுமையை அடைந்தவன் மறுமைச் செல்வம் அடையாமை போல் தலைவனது அருள் கிட்டப் பெறாது, பொலிவற்றவளாகக் காணப்பட்ட தலைவி, தலைவனைக் கூடிய பின்னர் விடியற் காலையில் மழையைப் பெற்ற பயிரைப் போல்; அருள் செய்தலில் வல்லவனுக்கு உண்டான செல்வத்தைப் போல், செல்வப் பொருளைப் போல் அழகைப் பெற்றாள்

என்று கூறுவது, தலைவனைப் பிரியின் தலைவி வருந்துவாள் என்பதையும், தலைவனுடன் கூடின தலைவி இன்பமொடு அழகு பெறுவாள் என்பதையும் குறிப்பதாகும். தலைவியைக் காண விரும்பிய தலைவன் பகற்பொழுதில் வரினும் தலைவி ஏற்றுக் கொள்வாள் (கலி. 51) என்பது தலைவனைக் கூடுதலின் தலைவிக்கு உள்ள மகிழ்வைக் காட்டுவதாகும்.

இல்லற நாட்டம்

தலைவனைப் பிரிந்திருக்கிற தலைவியானவள் தலைவனின் மலையைக் காண்கிறாள். உடனே தலைவன் நினைவு வந்து விடுகிறது. அவனோடு கூடியிருந்த நினைவுகள் மனக்கண் முன் தோன்றுகின்றன. இவ்வாறு தலைவனை நினைத்து வருந்துகின்ற தலைவிக்கு அம்மலைக் குன்றே தலைவனைக் காண்பது போன்ற எண்ணத்தை ஏற்படுத்துகிறது. இத்தகைய எண்ணம் அவளின் பிரிவுத் துயரை ஆற்றுகிறது (ஐங். 207).

இரவுக் குறியிலும் பகற் குறியிலும் தலைவனைச் சந்தித்து வந்த தலைவி ஒருநாள் அல்லகுறிப்பிட்டபோது வருந்துகிறாள். குறியிடத்திற்கு வந்த தலைவிக்குக் காதலுணர்ச்சி வெளிப்படுகிறது. அந்நிலையில் தலைவன் ஊரில் இருந்தால் நல்லதல்லவா என எண்ணுகிறாள். உன் ஊர் எங்கிருக்கிறது எனக் கேட்கிறாள் தோழி (ஐங். 237). அங்கே போவோம்... வா... புறப்படு என்கிறாள் தலைவி (ஐங்.36).

இத்தகைய பிரிவுத் துயருக்கும், தலைவனோடு கூடவேண்டும் என்ற எண்ண அலைக்கழிப்புக்கும் ‘வரைதல்’ ஒன்றே முடிவு என்று எண்ணுகிறாள் தலைவி. எனவே, வரைவு வேண்டுகிறாள். இவ்வாறு வரைவு வேண்டலுக்கு இல்லறத்தின்

மீது கொண்ட நாட்டமும் காரணம் எனலாம். எனவே, வரைவேன் என்ற தலைவன் விரைந்து வந்து வரைதல் வேண்டிக் கடவுளை வழிபடுகிறாள் (ஐங். 256).

இந்தச் சூழலில் வேற்று வரைவு வரின் தலைவனுடன் போக்குச் சென்று அவன் ஊரின்கண் வாழ்வேன் (குறுந். 208) என்கிறாள் தலைவி நாடாயினும், காடாயினும், மேடாயினும், பள்ளமாயினும் தலைவன் இருக்குமிடமே தலைவிக்கு இன்பம் பயப்பது என்ற நிலையில் அவள் கொண்ட இல்லற நாட்டமேயாகும்.

காதல் குறிப்புத் தோன்றாத் தலைவி

காதல் குறிப்புத் தோன்றா இளம் பெண் ஒருத்தி அகத்திணைத் தலைவியாகக் கபிலரால் கதை மாந்தராகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். ஒருதலைக்காமம் கொண்ட தலைவன் ஒருவன்,

> **ஒளி பொருந்திய முகத்தினள் கொல்லி மலையில்**
> **வல்லவன் ஒருவனால் செய்து வைக்கப்பட்ட**
> **ஒப்பில்லாத பாவை . . . . கண்டவர் காதல்**
> **கொள்வதற்குக் காரணமான மான் போன்ற**
> **பார்வையையும்; மடப்பத்தையும் உடைய**
> **நல்லாள்** (கலி. 56, 57, 58)

என்றவாறு பல்வேறு புகழ் மொழிகளைக் கூறிப் புணர்ச்சிக்கு வேண்டியும் மறுமொழி ஏதும் கூறாது வீட்டினுள் அவள் சென்று விடுதல் காதல் குறிப்புத் தோன்றா அவளின் இளம் பருவத்தினைக் காட்டுகிறது.

பெருந்திணைத் தலைவி

பொருந்தாக் காமத்திற்கு உடன்படும் அகத்திணைத் தலைவி ஒருத்தி கபிலர் பாடலில் கதைமாந்தராகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள். நாணம் இல்லாதவன் ஒருவன் ஒத்த தன்மை இல்லாத இத்தலைவியுடன் உரையாடிப் பல்வேறு புகழ் மொழிகளைக் கூறிப் புணர்ச்சிக்கு உடன்படச் செய்கிறான். இத் தலைவியானவள் உடன்படுவது (கலி. 62) பெருந்திணை ஒழுக்கமாம் பொருந்தாக் காமத்திற்கு உரியதாகிறது.

மேற்கண்டவாறு கபிலர் தம் அகத்திணைப் பாடல்களில் கதைத் தலைவியர்களாகக் குறிக்கோள் தலைவி; காதல் குறிப்புத் தோன்றாத் தலைவி;பெருந்திணைத் தலைவி என நாடகப் போக்கிற்குத் துணை செய்யும் வகையில் மூன்று கதைத் தலைவியரைப் படைத்துள்ளார்.

தோழி

சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்களில் துணைக் கதை மாந்தராகத் தோழி பாத்திரம் சுட்டப்படினும்; முதன்மைக் கதை மாந்தர்களைக் காட்டிலும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க பாத்திரமாக விளங்குவது இத்தோழி பாத்திரமாகும். அகத்திணைப் பாடல்களை நாடகப் பாங்குடையதாகச் செய்யும் தோழியின் பாத்திரப் படைப்பு சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தோழி 'பாங்கி' எனவும் அழைக்கப்படுகிறாள். தலைவியின் வாழ்க்கையில் சிறப்புமிக்க பங்கு பெறுபவள் தோழி. எனவே தோழி பாங்கி எனப்பட்டாள் என்பர்.[13] பாங்கி என்னும் சொல்லுக்குப் பொருள் குறிக்கும் பாவாணர், நன்மை நல்லொழுக்கம் என்னும் பொருள்களும் உள்ளமையால் அப்பொருள் பற்றியும் அச்சொல் தோன்றியதாகக் கருதலாம் என்பர்.[14]

தோள் போன்றவள் தோளி என்னும் வழக்கே பின்னர்த் தோழி என்று மருவியது என்றும் குறிப்பிடுவர்[15]

தொழுது நிற்றலையுடையவள் தோழி[16]

பெண்டிருள் சிறந்தோள் தோழி[17]

என்று குறிப்பிடும் தோழி, களவு கற்பு ஒழுக்கங்களின் புறநிலைகளை உருவாக்கி அவற்றில் செம்மாந்த நடைபோடும் அகத்திணைப் படைப்பாகவும் விளங்குகிறாள்.[18] இவ்வாறு தோழி குறித்துப் பல்வேறு நிலைகளில் விளக்கங்கள் கூறப்பட்டாலும்,

> தொழில் செய்வோர் தொழுவர் எனப்படுவர்.
> தலைவியின் ஏவல் தொழிலைச் செய்வோருள்
> முதன்மை பெற்றவள் தோழி எனப்படுவாள்.[19]

என்னும் உவே.சா. வின் கருத்து இங்கு ஆய்வுக்குரியதாகிறது.

தோழி தானே செவிலி மகளே **(கள.34)**

என்பது தொல்காப்பியம். செவிலியின் மகளாகக் குறிக்கப்படும் தோழி என்பவள் அகத்திணைப் பாடல்களைப் பொறுத்த வரையில் தலைவியை ஒத்தவள். தலைவிக்கு இணையாக வைத்து எண்ணத்தக்கவள். உலகியல் அறிவோடு அறிவார்ந்த செயன்மையும் கொண்டவள். இத்தோழியும் தலைவியும்,

> **பிரிவு இன்று இயைந்த துவரா நட்பின்**
> **இருதலைப் புள்ளின் ஓர்உயிராம்மே** **(அகம். 12:4-5)**

என்று அகநானூறு குறிப்பிடுவது போல, 'ஒருபொழுதும் பிரிதல் இல்லாது கூடிய வெறுத்தல் இல்லாத நட்பினால் இரண்டு

தலைகளையுடைய ஒரு பறவையின் உடம்பில் உள்ள ஓர் உயிர்' போன்றவர்கள்.

> அவள் இல்லை என்றால் தலைவன் தலைவி இருவரிடையேயும் சந்திப்பே இருக்க முடியாது. அவள் இருவரிடையேயும் செல்லும் தூதராகவும் இருக்கின்றாள். குறியிடங்களேற்படுத்துகின்றாள். தலைவன் களவுப் புணர்ச்சியில் ஒழுகுங்கால் அவ்வொழுக்கத்தை விடுத்து வரைந்து கொள்ளுமாறு செய்கின்றாள். தலைவியின் காதலினைச் செவிலிக்கு அறிவுறுத்தி அறத்தொடு நிற்கின்றவளும் அவள்தான். அவளும் தலைவியும் ஈருடலும் ஒருயிருமாகவே தானிருக்கின்றார்கள். தலைவியின் வருத்தத்தைத் தன்னுடையதாகவும் தலைவியடைகின்ற மகிழ்ச்சியைத் தனக்கே ஏற்பட்டதாகவும் கொள்கின்றாள். அவள் கூலிக்கு அமர்த்தப்படுகின்ற வேலைக்காரி போன்ற பாங்கியல்ல. பெரும்பாலும் எல்லா வகையாலும் தலைவியினை யொத்த, அவளுக்குச் சமானமான நிலைமையினையுடைய உயிர்த் தோழியாவாள்[20]

என்னும் குறிப்பு அகத்திணைப் பாடல்களில் தோழியின் சிறப்பான பங்களிப்பை உறுதி செய்வதாக அமைகிறது. இத்தகைய தோழியானவள்.

> ***மின் ஒளிர் அவிர் அறல் இடை போழும் பெயலேபோல்***
> ***பொன் அகைதகை வகிர் வகை நெறி வயங்கிட்டு***
> ***போழ்இடை இட்ட கமழ் நறும் பூங்கோதை***
> ***இன்நகை, இலங்கு எயிற்று, தே மொழி, துவர்ச் செவ்வாய்***
> ***நன்னுதால் . . . .*** ***(கலி.55:1-5)***

என்றவாறு தலைவியால் விளித்துக் கூறப்படும் அழகியல் சிறப்பினளாகவும் விளங்குகிறாள். இங்கு,

> சங்க இலக்கியத்தில் தோழியின் அறிவுச் சிறப்பும் செயல் திறனும் காட்டப்படும் அளவிற்கு அவளுடைய அழகுச் சிறப்பு அதிகமாகக் காட்டப் பெறவில்லை. அவளைப் பற்றிய வருணனைப் பகுதிகளும் இடம்பெறவில்லை. தலைவனும்

தலைவியும் விளிக்கின்ற நிலையிலேயே அவளழகு காட்டப்பெறுகிறது.[21]

என்னும் குறிப்பு நோக்குவதற்குரியதாகும்.

குறி குறித்தல்

குறியிடம் குறிக்கும் உரிமை தலைவிக்கு உரியதாகும்.
களம் சுட்டுக் கிளவி கிழவிய தாகும் (கள.29:2)

என்றவாறு 'குறியிடம் கூறுதல் தலைமகள் மாட்டு உள்ளதாகும்' என்பார் தொல்காப்பியர். இவ்வாறு குறியிடம் குறிக்கும் உரிமை தலைவிக்கு உரியது என்றாலும்,

குறிஎனப் படுவது இரவினும் பகலினும்
அறியத் தோன்றும் ஆற்றது என்ப (கள.39)

என்றவாறு இரவுக்குறி, பகற்குறி என அமையும் குறிப்பொழுதின் நல்லது கெட்டதைப் புரிந்து எந்தக் குறியில் தலைவனும் தலைவியும் கூடிப் புணர்தல் ஊராருக்கும் உற்றாருக்கும் தெரியாது அமையும் என்பதை உணர்ந்து குறிப்பொழுது குறித்தல் தோழியின் செயலாக அமைகிறது.

தலைவன், தலைவியைச் சந்திக்க இரவுக்குறியில் வருகிறான். அவன் மழை பொழியும் இரவில் யானைகள் திரியும் வழியில் இரவுக்குறியில் வருவது துன்பம் தருவதாக உள்ளது என்று கூறி இரவுக்குறி நீக்கி, பகற்குறியில் வருமாறு தலைவனிடம் சொல்லுகிறாள் தோழி. இதனை,

மின் ஒரும்கண் ஆக, இடி என்னாய், பெயல் என்னாய்
. . . . .
களிறு இயங்கு ஆர் இடை, ஈங்கு நீ வருவதை,
அதனால்
இரவின் வாரல், ஐய! விரவு வீ
அகல்அறை வரிக்கும் சாரல்
பகலும் பெறுவை, இவள் தட மென் தோளே
(கலி. 49)

என்னும் பாடல் கொண்டு அறியமுடிகிறது. இதன் மூலம் இரவுக்குறியின் ஏதம் உரைத்துப் பகற்குறி குறிப்பவள் தோழியாவள். இவ்வாறு குறிப்பொழுது குறிக்கும் தோழி குறியிடம் பெயர்த்துக் கூறியதனையும் காணமுடிகிறது. இதனை,

யாஅம் கொன்ற மரம் சுட்ட இயவில்
கரும்புமருள் முதல பைந்தாட் செந்தினை

மடப்பிடித் தடக்கை அன்ன பால்வார்பு
கரிக்குறட்டு இறைஞ்சிய செறி கோற் பைங்குரல்
படுகிளி கடிகம் சேறும் அடுபோர்
எஃகு விளங்கு தடக்கை மலையன் கானத்து
ஆரம் நாறும் மார்பினை
வாரற்க தில்ல வருகுவள் யாயே **(குறு. 198)**

என்னும் பாடல் புலப்படுத்தும்.

பண்பு நலன்கள்

> கனிவு, நேர்மை, அமைதி, கண்டிப்பு ஆகிய குணங்கள் தோழிக்கு இயல்பாகவே அமைந்துள்ளன. தன்னுடைய வாழ்க்கையைப் பற்றிச் சிந்திக்காமல் பிறருடைய வாழ்க்கையை வளப்படுத்தும் சான்றாண்மையைக் கொண்டிருக்கிறாள் தோழி[22]

என்றவாறு பொது நிலையில் தோழியின் குண இயல்பு விளக்கப்படும். இத்தகைய தோழி தலைவியின் நலனில் அக்கறை உள்ளவளாகவும் உள்ளாள். தலைவனுடனான தலைவியின் உடன்போக்குக்கு உரிய ஏற்பாடுகளைச் செய்திட்ட தோழி, தலைவனிடம்,

> இவள் நின்னையன்றி வேறு எத்தகைய பற்றுக்கோடும் இல்லாதவள் . . . .இத்தலைவி சிறிய நன்மையை உடையவளாய் இருக்கும் காலத்திலும் விருப்பம் மிகுந்துணையாய், ஒருகால் நின்னோடு மாறுபடினும் இவளுடைய பிணக்கம் நீங்கும் வண்ணம் பாதுகாப்பாயாக [23]

என்று கூறுவது தலைவியின் நலம் நாடும் தோழியின் பண்பினைக் காட்டுகிறது.

தலைவியின் வருத்தம் அறிந்து வருந்தும் பண்பினளாகவும் தோழி விளங்குகிறாள். தலைவனின் வேண்டுகோளை ஏற்றுத் தலைவியைத் தலைவனுடன் சேர்த்து வைக்கிறாள் தோழி. தொடர்ந்து இக்களவொழுக்கத்தில் தலைவன் இடையில் பல நாள்கள் வராது போகிறான். தலைவன் பிரிந்ததால் தலைவியின் மேனி பசந்தது. வளை கழன்றது. தோள் நெகிழ்ந்தது. உடல் நலிந்தது. தலைவி வருத்தம் மிகுந்தாள். வருத்தம் அறிந்து தோழி,

. நாடன்
வாராது அவண்உறை நீடின் நேர்வளை
இணையீ ரோதி நீயழத்
துணைநனி யிழக்குவென் மடமை யானே **(ஐங்.269)**

என்றவாறு, 'நீ வருந்துதற்குக் காரணமான தலைவன் வராது அவன் நாட்டிலே தங்குதலை நீட்டிப்பானேயானால் நான் நீ அழும்படியாக உன் துணையை இழப்பேன்' என்று தோழி கூறுகிறாள். இஃது உன் வருத்தத்திற்குக் காரணமான நான், உன் வருத்தம் தீரவில்லை எனில் இறப்பேன் என்பதாகும். இங்குத் தலைவியின் வருத்தம் கண்டு துன்பம் கொள்ளுவதுடன் இறக்கவும் துணியும் தோழியின் அன்பான பண்பைக் காணமுடிகிறது. இங்கு,

கலந்த நோய் கைம்மிக, கண்படா என்வயின்
(கலி.46:23)

என்றவாறு, தலைவியின் வருத்த நோய் கண்டு உறங்கமாட்டேன் என்று தோழி குறிப்பிடுகிறாள்.

தலைவனின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்றுவதன் மூலம் தலைவியைத் தலைவனுடன் சேர்ப்பிக்கும் கடமையினளாகவும் தோழி விளங்குகிறாள். தலைமகனின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்ற எண்ணிய தோழி, அவனது வேண்டுகோளைத் தலைவியிடம் தெரிவித்து, நீ தலைவனை ஏற்காது போனால் பிறர் காணும்படிவருவான், குடிப்பழியை உண்டாக்குவான் என்று உரைத்து, தலைவனின் வேண்டுகோளைத் தலைவி விரும்பச் செய்வதைக் கலித்தொகை (60,63) கூறுகிறது.

வரைவிடை வைத்துப் பிரிந்த தலைவன் பொருட்டு ஆற்றாளாகிய தலைவிக்கு ஆறுதலளிப்பவளாகவும் தோழி விளங்குகிறாள். நன்மை கெடவும், தீமை பெருகவும் எப்படி கற்றுத் தேறினாய் என்று தலைவனைப் பார்த்து நகைச்சுவையுடன் கேட்கும் தோழி,

யாங்குவல் லுறையோ வோங்கல் வெற்ப
விரும்பல் கூந்தற் றிருந்திழை யரிவை
திதலை மாமை தேயப்
பசலை பாயப் பிரிவு தெய்யோ **(ஐங். 23)**

என்று பசலையானது பரக்கப் பிரிதல் எவ்விதம் வல்லாயோ என்று தலைவனிடம் கேட்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தலைவியை மணந்து கொள்ளத் தலைவன் வருவது கண்டு மகிழும் பண்பினளாகத் தோழி விளங்குகிறாள்.

ஓங்கித் தோன்றும் உயர்வரை
வான் தோய் வெற்பன் . . . . **(அகம். 42:13-14)**

ஆகிய தலைவன் தலைவியை மணந்து கொள்ள வருகிறான். அதனைத் தோழி அறிகிறாள். அதன் பொருட்டுப் பெருமகிழ்வு கொள்கிறாள்.

நாடு வறம் கூர, நாஞ்சில் துஞ்ச
கோடை நீடிய பைது அறு காலை
குன்று கண்டன்ன கோட்ட, யாவையும்
சென்று சேக்கல்லாப் புள்ள, உள்இல்
என்றூழ் வியன்குளம் நிறைய வீசி
பெரும்பெயல் பொழிந்த ஏம வைகறை
பல்லோர் உவந்த உவகை எல்லாம்
என்னுள் பெய்தந்தற்றே . . . . . ***(அகம். 42:5-12)***

என்றவாறு தலைவன் தலைவியை மணந்து கொள்ள வருவது தனக்கு மகிழ்ச்சியைத் தந்ததாகத் தோழி கூறுவது கருதத்தக்கதாகும்.

தலைவியின் பெற்றோர் வரைவு உடன்பட்டமையைத் தலைவிக்குச் சொல்லும் பணியைச் செய்பவளாகவும் தோழி விளங்குகிறாள். தலைவியும் தோழியும் வள்ளைப்பாட்டுப் பாடுகின்றனர். தலைவன் வேலிப்புறமாக இருந்து கேட்கிறான். வள்ளைப் பாட்டைக் கேட்ட தலைவன், அப்பாடலின் குறிப்பறிந்து தலைவியை மணந்து கொள்ள விரும்பி உரியோரைப் பெற்றோரிடம் அனுப்புகிறான். தலைவியின் தந்தை மணம் பொருந்திய வேங்கை மரத்தின் கீழ் இருந்து வரைவுக்கு உடன்பாடு தெரிவிக்கிறான். இதனைத் தோழி,

. . . . நம் வள்ளையுள்
ஒன்றி நாம் பாட, மறை நின்று கேட்டு அருளி
மென் தோட் கிழவனும் வந்தனன், தந்தையும்
மன்றல் வேங்கைக் கீழ் இருந்து,
மணம் நயந்தனன் அம் மலைகிழ வோற்கே
(கலி. 41:40-44)

என்று தலைவிக்குத் தெரிவிக்கிறாள். தலைவி செய்த தவற்றை மறைத்து, அத்தவற்றைத் தான் செய்ததாகச் சொல்லித் தலைவியின் துன்பத்தை ஆற்றுமாறு தலைவனிடம் வேண்டும் பண்பாளியாகவும் தோழி விளங்குகிறாள். தலைவன் தலைவியால் குறிக்கப்பட்ட குறியிடத்துக்கு வந்தான். அல்லகுறிப்பட்டுத் தலைவன் தலைவியைச் சந்திக்காமல் வறிதே மீண்டான். அதனை அறிந்த தலைவி வருந்தினாள். அது கண்ட தோழி, தலைவியின் தவறைத் தான் ஏற்றுக் கொண்டு இத்தகைய இடையூறு ஏற்படாவண்ணம் தலைவியை மணந்து கொள்ளும்படி தலைவனை வேண்டுகிறாள் (கலி.46).

வரைவு வேண்டல்

தலைவியை மணந்து கொள்ளுமாறு தலைவனை வேண்டுதல் தோழியின் கடமையாகவே கருதப்படுகிறது. வரைவு வேண்டல் கடமையைத் தோழி செவ்வனே செய்துள்ளமையைக் கபிலர் பாடல்களில் காணமுடிகிறது. சூழலுக்குத் தகப் பல்வேறு காரணங்களைக் கூறித் தலைவியை வரைதல் வேண்டும் எனத் தலைவனை வேண்டுகிறாள் தோழி. அவ்வாறு தலைவியைத் தலைவன் வரைந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதற்குச் சொல்லும் காரணங்கள் வருமாறு;

அலரின் பொருட்டுத் தலைவி வீட்டுக்
காவலில் வைக்கப் பட்டிருப்பதை அறிவுறுத்தி
(அகம். 2)

இரவுக்குறி வரும் தலைவனிடம் பகற்குறி வருமாறு சொல்லி அதிலும் இடையூறு உள்ளதை உரைத்து
(அகம். 18)

பகற்குறி, இரவுக்குறி இரண்டையும் மறுத்து . . .
(அகம்.118)

இற்செறிப்பு அறிவுறுத்தி ...... (நற். 253)

இரவுக்குறியினது ஏதம் உரைத்து
(நற்.36, கலி. 52, குறு. 355)

இரவுக் குறியின் கண்ணே நெடிய நெறியில் வருதல் சால்புடையது அன்று என உரைத்து (நற். 353)

அன்னை தம்மை இல்வயிற் செறித்திருப்பதனைச் சொல்லி
(நற். 376)

தலைவியது கற்பு மிகுதியும் இவ்வொழுக்கம் அலரா கின்றமையும் அவளது ஆற்றாமையும் கூறி (கலி.44)

தலைவன் குறித்த குறியிடத்தில் தலைவியைக் காணாது வறிதே மீண்டான். தலைவி தவறுக்காக வருந்தினாள். தவறைத் தனதாக்கிக் கொண்ட தோழி, நடந்ததைத் தலைவனுக்குச் சொல்லி, இத்தகைய இடையூறு ஏற்படா வண்ணம் (கலி.46)

தலைவியின் ஆற்றாமையையும் இவ்வொழுக்கம் புறத்தார் அறியப்படுகின்றமையும் கூறி (கலி. 48)

ஆற்றாமையும் ஆற்றுவித்தலருமையும் கூறி (கலி. 53)

தினைப்புனம் காக்க வரமாட்டாள் எனக்கூறி
(ஐங்.289)

செய்த உதவியை மறக்காது வரைக எனக்கூறி
(குறு.225)

இவள் உயிர்விடும் முன் வரைக எனக்கூறி (குறு.18)

மேற்கண்டவாறு சூழலுக்கு ஏற்ப, தகுந்த காரணங்களைச் சொல்லி வரைதல் வேண்டும் தோழியின் பாங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அறத்தொடு நிற்றல்

தலைவி இற்செறிக்கப்பட்டாள். பெற்றோரின் காப்பு மிகுதியாயிற்று. தலைவனைக் காணாது தலைவி மெலிந்தாள். தலைவியின் மெலிவு கண்ட பெற்றோர் தெய்வக்குற்றம் காரணமாகத் தலைவி நோய் கொண்டதாகக் கருதி வெறியாட்டெடுக்க முடிவு செய்கின்றனர். அப்போது,

புலவுச்சேர் துறுக வேறி யவர்நாட்டுப்
பூக்கெழு குன்ற நோக்கி நின்று
மணிபுரை வயங்கிழை நிலைபெறத்
தணிதற்கு முரித்தவ ளூற்ற நோயே (ஐங். 210)

என்றவாறு தோழி அறத்தோடு நிற்கிறாள். இதே போன்று தலைவியின் நோய் நீக்க வேலன் வெறியாடி நோய் வேளினால் வந்தது என்கிறான். அப்போது தோழி கழங்கினை நோக்கி,

பொய்படு பறியாக் கழங்கே மெய்யே
மணிவரைக் காட்சி மடமயி லாலுநம்,
மலர்ந்த வள்ளியங் கானங் கிழவோ
னாண்டகை விறல்வே ளல்லனிவள்
பூண்டாங் கிளமுலை யணங்கி யோனே (ஐங்.250)

என்றவாறு கூறி அறத்தோடு நிற்கிறாள். மேற்கண்டவாறு தாய்க்கு அறத்தொடு நின்ற தோழி,

.... நாடன் வேண்டின்
பசுப்போற் பெண்டிரும் பெறுகுவன்
தொல்கே ளாகலின் நல்குமா லிவட்கே (ஐங்.271)

என்றவாறு செவிலிக்கு அறத்தொடு நின்றமையும் அறிதற்குரியதாகும்.

பாங்கன்

பாங்கன் என்பவன் தலைவனின் தோழன் ஆவான். தலைவிக்குத் தோழி போல் தலைவனுக்குப் பாங்கன் என்றாலும் சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பாடல்களில் தோழிக்குள்ள முக்கியத்துவம் பாங்கனுக்கு இல்லை. கபிலர் பாடல்களில் பாங்கன் தனித்த நிலைப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்படவில்லை என்றாலும் பாத்திரப் பண்புகளைப் பெற்றவனாகக் காணப்படுகிறான்.

குறவனுடைய பெரிய தோள்களைக் கொண்ட சிறுமகளின் மென்மை அழியச் செய்ததற்குக் காரணம் அவள் மீது தான் கொண்ட காமமே என்பதைத் தலைவன் பாங்கனிடம் உரைக்கிறான் (குறு. 95). தலைவனின் கூற்றைக் கேட்பதன் மூலம் பாங்கன் இங்குக் காட்சி நிலைப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான்.

இது போன்று தலைவன் பாங்கற்கு உரைத்ததாகக் குறுந்தொகைப் (291) பாடல் ஒன்று உள்ளது. தலைவி தினைப்புனக் காவலில் உள்ளாள் என்பதைக் குறிப்பித்தவாறு தோழனாகிய பாங்கனுக்குத் தலைவன் சொன்னதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இங்கும் பாங்கன் காட்சிப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளமையைக் குறிப்பால் உணரமுடிகிறது. தலைவி, தோழியிடம்,

புல்வீழ் இற்றிக் கல்இவர் வெள்வேர்
வரைஇழி அருவியின் தோன்றும் நாடன்
தீது இல் நெஞ்சத்துக் கிளவி நம்வயின்
வந்தன்று வாழி தோழி நாமும்
நெய்பெய் தீயின் எதிர்கொண்டு
தாம்மணந் தனையம் என விடுகம் தூதே (குறு. 106)

என்றவாறு தலைவனிடமிருந்து தூது வந்துள்ளதைக் குறிப்பிடுகிறாள். தூது வந்துள்ளது எனில் தலைவனின் செய்தியைத் தூதுவன் வந்து தெரிவித்தான் என்பதே பொருளாகும். எனவே, தலைவனிடமிருந்து தூதுவன் வந்தான் எனில் தலைவனின் தோழனே அவன் எனக் கொண்ட பாங்கன் இங்குக் குறிப்பு நிலையில் பாத்திரமாக்கப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

தேர்ப்பாகன்

தலைவனின் தோழனாகப் பாங்கன் குறிக்கப்பட்டதைப் போன்று தேர்ப்பாகனிடம் தலைவன் பேசுவதாகவும் கபிலர் பாடல் ஒன்று காணப்படுகிறது.

பொருள்வயிற் பிரிந்த தலைவன், பொருள் ஈட்டிக் கொண்டு மீண்டும் தலைவியைக் காண வருகிறான். வரும் வழியில், தன்னைப் பிரிந்திருக்கும் தலைவியின் வருத்தம் இவனைத் துன்புறுத்துகிறது. அந்த நிலையில் தலைவன்,

உடும்பு கொரீஇ வரிநுணல் அகழ்ந்து
நெடுங்கோட்டுப் புற்றத்து ஈயல் கெண்டி
எல்லுமுயல் எறிந்த வேட்டுவன் அஞ்சுவல்
பல்வேறு பண்டத் தொடை மறந்து இல்லத்து
இருமடைக் கள்ளின் இன்களி செருக்கும்
வன்புலக் காட்டு நாட்டதுவே அன்பு கலந்து
நம்வயின் புரிந்த கொள்கையொடு நெஞ்சத்து
உன்னினன் உறைவோன் ஊரே முல்லை
நுண்முகை அவிழ்ந்த புறவின்
பொறைதலை மணந்தன்று உறவுமார் கிளியே

(நற்.59)

என்றவாறு தேர்ப்பாகனிடம் கூறுகிறான். இப்பாடலின் வழி தேர்ப்பாகனும் ஒரு பாத்திரமாகக் காட்சி நிலையில் காணப்படுகிறான்.

தாய் / நற்றாய்

சங்க இலக்கிய அகத்திணைப் பெண் மாந்தருள் தோழிக்கு அடுத்த நிலையில் சிறப்பாகக் குப்பிடத்தக்கவள் தாய் ஆவாள். கபிலர் பாடியுள்ள அகத்திணைப் பாடல்களில் தாய் ஒரு பாத்திரமாக - கதை மாந்தராகப் படைக்கப் பட்டிருப்பதாக அறிய முடியவில்லை. எனினும் தலைவி (கலி.51), தோழி கூற்றாக வரும் பாடல்களில் தாய் குறித்த செய்தி காணப்படவில்லையே தவிர, தலைவி தோழியின் கூற்றுக்களின்வழி தாயானவள் ஒரு பாத்திரத்திற்குரிய பண்பு நலனைப் பெற்றவளாக விளங்குகிறாள்.

அன்பு கொண்ட நெஞ்சினள்

கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்கள் காட்டும் தாய் அன்பு கொண்ட நெஞ்சினள் ஆவாள். நற்றாய் என்றும் வழங்கப்படும் இவள் தலைவியின் தாய் ஆவாள். இவள் தன் மகளாம் தலைவியின் மீது மிகுந்த அன்பு கொண்டவள்.

யாயே, கண்ணினும் கடுங் காதலளே **(அகம். 12)**

என்றவாறு, தன் கண்ணைவிடத் தலைவியைப் பேரன்புடன் பாதுகாப்பவள் தாய் என்று தோழி குறிப்பிடுவது கொண்டு, தலைவி மீது தாய் கொண்டுள்ள அன்பின் ஆழத்தை உணரமுடிகிறது.

தலைவியின் நலம் நாடல்

தலைவியின் நலனில் அக்கறை கொண்டவளாகத் தாய் விளங்குகிறாள். ஒளி வீசும் நெற்றியையும், தழைத்த மெல்லிய கூந்தலையும் உடைய தலைவியின் உடம்பானது வளையல்கள் முன் கையிலிருந்து நெகிழ்ந்து கீழே விழும்படியாக மெலிந்தன. தலைவியின் நோய்க்குக் காரணம் அறிய முயலுகிறாள் தாய். அதன் பொருட்டுக் கட்டுவிச்சி, வேலன் முதலியோரிடம் வினவுகிறாள். தெய்வக் குற்றமாக இருக்கலாம் எனச் சிலர் சொல்லக் கேட்ட தாய், பாடி அருச்சித்தும், வணங்கித் தொழுதும், பல நிற மலர்களைத் தூவியும் கடவுளர்களை வணங்குகிறாள். எனினும் தலைவியின் நோய் நீங்கவில்லை. நோய் நீங்காமை கண்டும், நோயின் காரணத்தை அறிய முடியாமையாலும் மனம் நொந்து வருந்துகிறாள் தாய். இவ்வாறு தலைவியின் நலனில் நாட்டமுள்ளவளாகத் தாய் படைக்கப்பட்டுள்ள பாங்கினை,

> **. ஒண்ணுதல்**
> **ஒலிமென் கூந்தல்என் தோழி மேனி**
> **விறல்இழை நெகிழ்ந்த வீவருங் கடுநோய்**
> **அகலுள் ஆங்கண் அறியுநர் வினாயும்**
> **பரவியுந் தொழுதும் விரவுமலர் தூயும்**
> **வேறுபல் லுருவிற் கடவுட் பேணி**
> **நறையும் விரையும் ஓச்சியும் அலவுற்று**
> **எய்யா மையலை நீயும் வருந்துதி (குறிஞ்சி. 1-8)**

என்றவாறு தோழி குறிப்பிடுகிறாள். இவ்வாறு தலைவி மீது பேரன்பு செலுத்துபவளாகவும், தலைவியின் நலம் நாடுபவளாகவும், தலைவியின் பொருட்டு வருந்தும் தூய்மையாளராகவும் தாய் விளங்குகிறாள்.

தந்தை

சங்க இலக்கிய அகத்திணை மாந்தருள் ஆண் கதை மாந்தர்களில் தலைவனுக்குத் துணை நிற்கும் பாங்கன் என்ற தோழனுக்கு அடுத்த நிலையில் குறிப்பிடத்தக்கவன் தந்தை ஆவான். கபிலர் பாடியுள்ள அகத்திணைப் பாடல்களில் தந்தை ஒரு பாத்திரமாக, கதை மாந்தனாகப் படைக்கப்பட்டிருப்பதாக அறிய முடியவில்லை. எனினும் தோழி கூற்றாக வரும் பாடல்களில் தாய் குறித்த செய்திகள் காணப்படுவது போலத் தந்தை குறித்த செய்திகளும் காணப்படுகின்றன. கபிலரால் 'தந்தை' என்பவன் ஒரு பாத்திரமாகப் படைக்கப் படவில்லையே தவிரத் தோழியின் கூற்றுக்களின் வழி தந்தை ஒரு பாத்திரத்திற்குரிய பண்புகளைப் பெற்றிருக்கிறான்.

பண்பு நலன்கள்

தந்தையானவன் சினமும், கடுமையான வலிமையும் கொண்டவன் என்பதை,

> ....அதன் தலைப்
> **புலிக் கணத் தன்ன நாய்தொடர்விட்டு**
> **முருகன் அன்ன சீற்றத்துக் கடுந்திறல்**
> **எந்தையும்** ......
> (அகம். 158)

என்றவாறு தோழி குறிப்பிடுகிறாள். இது அவனது பண்பு நலனைக் காட்டுவதாகும்.

அன்பு கொண்ட நெஞ்சினன்

கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்கள் வழி அறியப்படும் தந்தையானவன் தாயைப் போன்றே அன்பு கொண்ட நெஞ்சினன் ஆவான். தலைவியின் தந்தையான இவன் தாயைப் போன்றே தன் மகளாம் தலைவியின் மீது மிகுந்த அன்பு கொண்டவன்.

> **எந்தையும், நிலன் உறப் பெறா அன்; சீறடி சிவப்ப**
> **எவன், இல! குறுமகள்! இயங்குதி? என்னும்**
> **எவன்** .....
> (அகம். 12)

என்றவாறு 'தலைவியின் அடிகள் தலையில் படுவதைப் பொறுக்காதவன் தந்தை' என்று தோழி கூறுவதைக் கொண்டு தலைவி மீது தந்தை கொண்டுள்ள அன்பின் ஆழத்தை உணரமுடிகிறது.

ஈகைப் பண்பு

தலைவியின் தந்தை ஈகைப் பண்பு மிக்கவன் என்பதை,

> **இவள் தந்தை காதலின் யார்க்கும் கொடுக்கும்**

என்ற அடி குறிக்கும். இரப்பவர் மீதுள்ள அன்பால் எவருக்கும் சிறந்த பொருளைத் தருபவன் தந்தை எனத் தோழி குறிப்பிடுவது அவனின் ஈகைப் பண்பைக் காட்டுகிறது. மேற்கண்டவாறு 'தந்தை' யானவன் தன் மகள் மீது அன்பு கொண்ட நெஞ்சினனாகவும் சினமும் வலிமையும் கொண்டவனாகவும் ஈகைப் பண்பு நிறைந்தவனாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளான்.

செவிலி

அகத்திணைப் பாடல்களில் காணப்படும் பெண் கதை மாந்தர்களில் செவிலியும் ஒருத்தி. இவள் தோழியின் தாய் ஆவாள். செவிலி கூற்று நிகழும் இடங்கள் குறித்தும், செவிலிக்குரியதோர்

மரபு குறித்தும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவார் (கள. 24, 30). கபிலர் பாடியுள்ள அகப்பொருளின் அடிப்படையிலான அகத்திணைப் பாடல்களில் செவிலி தனித்ததோர் பாத்திரமாகப் படைத்துக் காட்டப்படவில்லை. எனினும், செவிலி என்பவள் ஒரு பாத்திரத்திற்குரிய தன்மை கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

களவின்பத்தைப் பெரிதும் விரும்பும் தலைவன் ஒரு நாள் இரவுக் குறியில் வந்து சிறைப்புறத்தானாக இருக்கிறான். அப்போது தலைவன் கேட்ப, தோழி, செவிலித்தாயிடம் பேசுகிறாள் (அகம். 158). தோழி பேச்சைக் கேட்கும் நிலையில் இங்குச் செவிலி பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

வரைவு வேண்டி, தலைவியின் பெற்றோரிடம் பெரியோரை அனுப்பி உடன்பாடு கேட்கிறான் தலைவன். தலைவியின் பெற்றோர் இசையவில்லை. இந்த நிலையில் தோழி,

. . . . . நாடன்
பசுப்போற் பெண்டிரும் பெறுகுவன்
தொல்கே ளாகலின் நல்குமா லிவட்கே (ஐங். 271)

என்றவாறு தலைவனுடைய ஏற்றம் கூறிச் செவிலிக்கு அறத்தொடு நிற்கிறாள். இங்குத் தோழியின் அறத்தொடு நிற்றலைச் செவிமடுக்கும் செவிலியைக் காணமுடிகிறது. மேற்கண்டவாறு செவிலி பாத்திரம் ஒரு கதைப் போக்கிற்குத் துணை செய்யும் வகையிலான ஒரு துணைப் பாத்திரமாகக் கபிலர் பாடல்களில் ஒருசில இடங்களில் வந்து செல்கிறது.

பரத்தை

அகத்திணைப் பாடல்களில் பரத்தையும் ஒரு துணைக் கதை மாந்தராகக் கொள்ளத்தக்கவளாகக் காணப்படுகிறாள். கபிலர் பாடல்களில் இவளைப் பற்றிய பேச்சுக்கள் வருகின்றன. சில இடங்களில் இவளே பேசவும் செய்கிறாள்.

வண்டின் இயல்பினைக் கொண்ட தலைவன் ஒருவன் பரத்தையின் வீட்டில் இருந்து வருகிறான். தலைவியும் தோழியும் அக்காட்சியைக் கண்டு விடுகின்றனர். தோழி, தலைவனிடம் கேட்கிறாள். அவனோ அறவே இல்லை என்கிறான்.

அறியே மல்லே மறிந்தன மாதோ
பொறிவரிச் சிறைய வண்டின மொய்ப்பச்
சாந்த நாறு நறியோள்
கூந்த னாறுநின் மார்பே தெய்யோ (ஐங். 240)

என்று தலைவன் பரத்தையைத் தழுவி வந்தமையைப் பகிரங்கப்படுத்து கிறாள். இதில் காட்சி நிலையில் பரத்தை பாத்திரமாக்கப்பட்டுள்ளாள்.

நற்றிணையில் கபிலர் பரத்தையைப் பாத்திரமாக்கிப் பேச வைத்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும். விரும்பி அழைக்காத நிலையில் தலைவனே சென்று தலையளி செய்து பிரிகிறான். தலைவனின் இச்செய்கை குறித்து,

பூவொடு துயல்வரை மால்வரை நாடனை
இரந்தோர் உளர்கொல் தோழி திருந்திழைத்
தொய்யில் வனமுலை வரிவனப்பு இழப்பப்
பயந்துஎழு பருவரல் தீர
நயந்தோர்க்கு உதவா நார்இல் மார்பே **(நற். 225)**

என்றவாறு பரத்தையே குறிப்பிடுகிறாள். இதே போல் பரத்தையொருத்தியின் தலைவன், புதியதொரு பரத்தையின் மனை புகுகிறான். அப்போது முதற்பரத்தை,

. . . . அதற்கொண்டு
காவல் செறிய மாட்டி ஆய்தொடி
எழில் மா மேனி மகளிர்
விழுமாந் தனர்தங் கொழுநரைக் காத்தே **(நற். 320)**

என்பதால் இப்பரத்தை இவளைக் கைக்கொண்டனள் போலும் என்கிறாள். இதில் இரண்டு பரத்தைகள் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். இதில் முதல் பரத்தை பேசும் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டிருக்க, இரண்டாவது பரத்தை காட்சி நிலைப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

புறத்திணைக் கதைமாந்தர்கள்

> புறம் என்பது ஆகுபெயராய்ப் பாலுணர்ச்சியாகிய அகமல்லாது பிற வாழ்வியல் எண்ணக் கூறுகளையும் செயற்பாடுகளையும் ஒருங்கு உணர்த்தும் சொல்லாகும்[24]

பிறரால் அறியப்படுவதும் பிறருக்கு அறிவிக்கத் தக்கதுமான புறப் பொருள் குறித்துக் கபிலர் பல பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

கதை மாந்தர்களைப் பெயர் சுட்டிக் கூறல் அகத்திணை மரபு அன்று. கபிலரின் அகத்திணைப் பாடல்களில் கதை மாந்தர்கள் பெயர் சுட்டிக் குறிக்கப்படாத நிலையில் அவரின் புறத்திணைப் பாடல்களில் கதை மாந்தர்கள் பெயர் சுட்டிக் குறிக்கப்படுகின்றனர். கபிலர் பாடல்களின் வழி,

வேள் பாரி

செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதன்

மலையமான் திருமுடிக்காரி

வையாவிக்கோப்பெரும்பேகன்

இருங்கோவேள்

விச்சிக்கோன்

வல்வில் ஓரி

நள்ளி

அகுதை

பாரிமகளிர்

கண்ணகி

வேள்பாரி மனைவி

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் மனைவி

ஆகியோரைக் கதைமாந்தர்களாகக் காணமுடிகிறது. கதை சொல்லி அல்லது கட்டியக்காரன் என்ற நிலையில் கபிலரும் கதைமாந்தர் நிலையைப் பெறுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

வேள்பாரி

மரத்திலேயே பழுத்து வெடித்த பலாப்பழத்தின் வெடிப்பினின்று ஒழுகும் சாற்றை, வாடைக்காற்று எடுத்து எங்கும் தூற்றும் பறம்பு நாட்டில் தோன்றியவன்; பறம்பு நாட்டின் தலைவன்; ஆற்றலாளன் என்றவாறு பாரியை அறிமுகப் படுத்துவார் கபிலர்.

> புலவர்களின் புகலிடமாய், தமிழ்ப் பயிர் வளர்க்கும் சான்றோர்க்குத் தண்ணிழல் தந்து கோடையிலே இளைப்பாற்றும் குளிர் மரமாய் விளங்கியவன் பாரி[25]

என்னும் கூற்று பாரியின் அருமையை அறிவிக்கும்.

பண்பு நலன்கள்

> **புலால் நாற்றம் வீசும் பாசறைத் தலைவன்;**
> **பெருவிறல் கொண்டவன்; உன்ன மரத்துப் பகைவன்**
> **(பதிற். 61)**

> **தொலையாத நற்புகழுக்குச் சொந்தக்காரன்;**
> **களிற்றுப் படையை உடையவன்; தேர்வண்மையாற்**
> **சிறந்தவன் (புறம். 118)**

புறங்கொடுத்து ஓடச் செய்யும் பகைவர்களின் வீரக் கழல்களின் ஒலி கேட்டு நாணிப் பின்செல்லாது,

போரிடு தலையே விரும்பி எதிர்நின்று பொரும் இயல்பினன் (புறம். 120);

புலவர்கள் போற்றும் இயல்பினன் (புறம். 120)

என்னும் பண்பினன் பாரி என்பதைக் கபிலரின் பாடல்களின் வழி அறிய முடிகிறது.

செங்கோல் ஆட்சி

மூங்கில் நெல்லும், பலாப்பழமும், வள்ளிக்கிழங்கும், தேனும் ஆகிய நான்கு விளைவுகள் உழவின்றியே கிடைப்பதும்

இரவலர்க்கீயும் வள்ளியோன் நாடே (புறம். 119)

ஆய்கொடி அரிவையர் தந்தை நாடே (புறம். 117)

என்றவாறு கபிலரின் புகழ் மொழிக்குரியதுமான மலைநாடாம் பறம்பு நாட்டில் பாரியின் செங்கோல் ஆட்சி புரிந்தது. அவன் ஆட்சியின் பொருட்டு மழை பொய்ப்பினும் விளைவு மிகுந்திருந்தது. புதலிடத்துப் பூ மலர்ந்திருந்தது. பசுவினம் நல்ல புல்லை மேய்ந்தன. மக்களும் பலராயினர் (பும். 117). இது பாரியின் செங்கோல் ஆட்சி பறம்பு நாட்டில் நடந்திட்ட பாங்கினைச் சுட்டுவதாகும்.

ஈகைப் பண்பு

பாரி என்றாலே ஈகை என்று குறிக்கத்தக்கது என்ற நிலையில் ஈகைப் பண்பால் சிறந்தவன் பாரி. ஊர் அனைத்தையும் இரவலர்க்கு வழங்கி உயர்ந்தவன் (புறம். 201) என்று கபிலர் அவனின் ஈகைப் பண்பைச் சிறப்பிப்பார்.

பூத்தலை அறாஅப் புனைகொடி முல்லை
நாத்தழும்பு இறுப்பப் பாடா தாயினும்
(புறம்.200:9-10)

என்றவாறு பாடிப் பரிசில் கோரும் பாங்கு அறியாத முல்லைக்குக் கொள்க எனத் தான் ஏறிவந்த தேரையே பரிசிலாகக் கொடுத்த வள்ளல் தன்மையன் பாரி.

அறிவில்லாதவரும், புல்லிய குணத்தாரும் தாமறிந்தவரைப் பாடிப் புகழ்ந்து சென்றாலும், அவர்க்கும் உவந்து வழங்குவதே தனது கடமை எனக் கருதும் பெருங்கொடையாளன் பாரி என்பதனை,

மடவர் மெல்லியர் செல்லினும்
கடவன், பாரி கை வண்மையே *(புறம். 106:4-5)*

என்னும் பாடல் அடிகள் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

பறம்பு மலையைப் பாடுவோர்க்கெல்லாம் பங்கிட்டுக் கொடுத்த பேரருளாளன் பாரி ஆவான். பரிசிலர் இரந்தால் அவர் உடைமை ஆகிவிடுபவன் பாரி என்பதை,

...... பரிசிலர் இரப்பின்
வாரேன் என்னான், அவர் வரையன்னே
(புறம்.108:5-6)

என்னும் கபிலர் மொழியால் அறியமுடிகிறது.

மூவேந்தர்களும் இணைந்து பறம்பு மலையின் தலைவனான பாரியை வென்று பறம்பு மலையைத் தங்கள் ஆதிக்கத்தின் கீழ்க் கொண்டுவரும் பொருட்டுப் பறம்பு நாட்டின் மீது போர் தொடுக்கின்றனர். அதற்குக் கபிலர்,

கடந்தடு தானை மூவரும் கூடி
உடன்றனிர் ஆயினும் *(புறம். 110: 1-2)*

என்று மூவேந்தர்களைப் புகழ்ந்துரைத்து,

முந்நூறு ஊர்த்தே தண்பறம்பு நல்நாடு
முந்நூறு ஊரும் பரிசிலர் பெற்றனர் *(புறம். 110:3-4)*

என்று பறம்பு நாட்டின் முந்நூறு ஊர்களையும் பரிசிலர் பெற்றுச் சென்றதைக் குறிப்பிட்டு,

சுகிர்புரி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி
விரையொலி கூந்தல் நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே *(புறம்.109:15-17)*

சென்றால் பாரியானவன் நாட்டையும் குன்றையும் ஒருசேர உமக்குப் பரிசிலாக வழங்கிடுவான் எனக்கூறுவது பாரியின் கொடைத் தன்மையைப் பறை சாற்றுவதாகும். கபிலரின் இப்பாடற் கூற்றின் உண்மையறிந்த,

> மூவேந்தர்களும் கலைஞர்களைப் போல உருக் கொண்டனர். இரவலர்களாய்ப் பாரியிடம் சென்றனர். பாடினர்; ஆடினர்; பாரி மகிழ்ச்சியடைந்தான். உங்களுக்கு என்ன வேண்டும் என்று கேட்டான். அவர்கள் உன்னையே எங்களுக்குத் தர வேண்டும் என்று வேண்டினர். அவ்வாறே அவன் தன்னை அவர்களிடம்

ஒப்படைத்தான். அவர்கள் இவ்வாறு ஏமாற்றிக் கொன்றனர் [26]

என்று அவனது ஈகைப் பண்பே அவனது உயிரைப் பறித்தது என்பர். இத்தகைய வள்ளல் பாரியின் ஈகைப் பண்பு,

நிழலற்ற நெடிய வழியில் தனிமரம் போல நின்று, வேந்தரினும் மிகுதியாக வழங்கும் வண்மையாளன் (புறம்.119)

குன்றாத ஈகையாளன் (பதிற்.61)

இரவலர் வரும்போதெல்லாம் அகமகிழ்ந்து கொடுப்பவன் (புறம். 337)

என்றவாறு கபிலரால் பாராட்டப்படுவது நோக்குதற்குரியதாகும்.

இறப்பும் இரங்கலும்

பாரி வாழ்ந்த காலத்தில் தமிழகத்தை ஆண்ட மூவேந்தர்களுக்குத் தன்மகளிரை மணம் முடித்துத்தரப் பாரி இசையவில்லை. மகளிரைத் தர இயலாது என மறுத்து அவர்கள் அனுப்பிய தூதுவர்களை அவன் திருப்பி அனுப்பினான். பாரியின் கொடையும் புகழும் அறிந்து அவனையே அனைவரும் போற்றுவது கண்டு முன்னரே அழுக்காறு கொண்டிருந்த மூவேந்தர்கள் மகட்கொடை மறுத்த செய்தியறிந்ததும் சீறினர். சினந்தெழுந்தனர். மகட்கொடை மறுத்தமை ஒன்றையே காரணமாகக் கொண்டு பாரியைப் பழிவாங்குவதற்காகப் படையெடுத்து வந்து பறம்பு மலையை முற்றுகையிட்டனர். போரைத் தடுக்கக் கபிலர் முயன்றும் முயற்சி பலன் அளிக்கவில்லை. போரின் முடிவில் பாரி போர்க்களத்தில் மாண்டான். மூவேந்தர்கள் வென்றனர்.

பாரியின் இழப்பு, கபிலரை ஆறாத் துயரில் ஆழ்த்தியது. பாரியை எண்ணி எண்ணி வருந்திய நிலையில் கபிலர் பாடிய கையறுநிலைப் பாடல்கள் பல புறநானூற்றில் இடம் பெற்றுள்ளன. இப்பாடல்கள் பாரிமீது கபிலர் கொண்டிருந்த அளப்பரிய அன்பினையும் அவனது நினைவுகளையும் வெளிக் காட்டுவனவாக அமைகின்றன. சோகத்தின் உச்சமாகக் கபிலர் வடக்கிருந்து உயிர் நீத்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன்

கபிலர் படைத்துக் காட்டும் புறத்திணை மாந்தர்களுள் பாரிக்கு இணையாகச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவன் சேரமான்

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன். சோம்பல் இல்லாத ஊக்கத்தினனும், மிக நுட்பமான கேள்வியறிவை உடையவனுமாகிய சேரமான் அந்துவஞ்சேரலின் மகன் பொறையன் - பெருந்தேவி என்பாள் பெற்ற திருமகன் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் என்பதனை,

மடியா உள்ளமொடு மாற்றோர்ப் பிணித்த
நெடுநுண் கேள்வி அந்துவற்கு ஒரு தந்தை
ஈன்றமகள் பொறையன் பெருந்தேவி ஈன்ற மகன்
(பதிற். பதி. 1-3)

என்றவாறு கபிலர் குறிப்பிடுவதைக் காணமுடிகிறது. இவன் நேரி மலைக்கு உரியவன். நேரி மலைக்குரிய பொருநன் வாழியாதன் என்றும், அவனே செல்வக்கோமான் என்றும் குறிக்கப்படுபவன். அவன் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் என,

மலர்ந்த காந்தள் மாறாதூதிய
கடும்பறைத் தும்பி சூர்நசைத் தாஅய்ப்
பறைபண் அழியும் பாடுசால் நெடுவரைக்
கல்லுயர் நேரிப் பொருநன்
செல்வக்கோமான் . . . . **(பதிற்.67:17-23)**

என்னும் பாடல் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

நட்பு அமைந்த சான்றோர்க்குப் பணிந்து ஒழுகும் மென்மையும், பகைவர்க்கு வணங்காத ஆண்மையினையுமுடைய நேரி மலைக்குரிய மக்களின் தலைவனான செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனைக் குறித்துக் குறிப்பிடும் கபிலர்,

> தன் நாட்டோடு பிறர் நாட்டையும் கொண்டு தன் நாட்டை விரிவு படுத்துபவன்; பகைவர் எதிர்த்தால் எதிர் நிற்பவனே யன்றி ஒருபோதும் புறமுதுகு இடாதவன்; நிலையான ஆட்சியுடையவன்; விளங்கிய புகழ் உடையவன் [27]

என்றவாறு புகழ்ந்துரைப்பது வாழியாதன் பண்பைக் காட்டுகிறது. இத்தகைய புகழ்மொழிக்குரியவனான வாழியாதனின் பண்பு நலன்களை,

நூல்களை ஓதி ஒழுகும் பார்ப்பார் அன்றிப் பிறரை வணங்காதவன் **(பதிற். 63);**

சான்றோர்க்குத் தலைவன் **(பதிற். 67);**

விளையாட்டிலும் பொய் சொல்லாதவன்;
முதியோரைப் போற்றும் கடமையாளன் (பதிற்.70);
வாய்ச்சொல் பொய்த்தலை அறியாதவன்
(பதிற். 63);
போரில் மிகுந்த ஆற்றல் காட்டுபவன்; அதன் பொருட்டு
உரம்பெற்ற கைகளை உடையவன் (புறம்.14);
காம வேட்கை இல்லாதவன் (பதிற்.68)

என்றவாறு தொகுத்துச் சுட்டுவது பொருந்தும்.

ஈகைப் பண்பு

பாணர்கள் வாழியாதனிடம் பாடிப் பரிசில் பெற்றமையைக் குறித்துக் குறிப்பிடும் கபிலர்,

> சிறுபுறம் என நூறாயிரம் காணம் கொடுத்து நன்றா
> என்னும் குன்று ஏறி நின்று தன் கண்ணில் கண்ட
> நாடெல்லாம் காட்டிக் கொடுத்தான்
> செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் [28]

என்றவாறு குறிப்பிடுவதும்; 'ஓம்பா ஈகையன்' என்று புகழ்ந்துரைப்பதும் வாழியாதனின் ஈகைப் பண்புக்குக் கபிலர் அளிக்கும் நற்சான்றாகும். தன் மாளிகைப் பக்கம் கூத்தர்கள் வருவதைக் கண்ட உடனேயே, அவர்களுக்கு,

> **புறஞ்சிறை வயிரியர்க் காணில் வல்லே**
> **எஃகு படை அறுத்த கொய்சுவற் புரவி**
> **அலங்கும் பாண்டில் இழையணிந்தீமென**
> **(பதிற்.64;8-10)**

என்றவாறு குதிரைகளையும், அசையும் தேர்களையும் அவற்றிற்குரிய அணி அணிந்து கொடுப்பவன் வாழியாதன். அதன் பொருட்டுச் செல்வத்தைப் பேணாது வழங்கும் வண்மையன் (புறம். 8) என்று போற்றப்படுபவன்.

பாணர் புரவல பரிசிலர் வெறுக்கை (பதிற். 65)

என்றவாறு பாணர்களின் குடும்பங்களைக் காப்பவன்: பரிசிலர்க்குச் செல்வமாய் இருப்பவன். அதன் பொருட்டுப் பரிசிலர்க்குப் பெறுதற்கரிய அணிகளை வாரி வாரி வழங்குபவன் (புறம்.14) என்னும் புகழுக்குரியவன்.

> செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதன் ஈவதால் பொருள்
> செலவுகுறித்து உள்ளம் இரங்க மாட்டான்,
> இடைவிடாமல் ஈவதால் புகழ் மிகுவது காரணமாக
> மகிழ்ச்சியை அடையவும் மாட்டான் [29]

என்றவாறு ஈதலின் பொருட்டு இறுமாப்பு அடையாத வாழியாதனின் பண்பு சுட்டப்படுகிறது.

படை இயல்பு

கேடகத்தை மேலே தூக்கிக் கொண்டு எழுகின்ற ஒளி சிறந்து விளங்கும் வேற்படை (பதிற்.66)யையும் கொய்யப்பட்ட பிடரி மயிரைக் கொண்ட குதிரைப் படை (பதிற்.63)யையும் கொண்டது வாழியாதனின் படையாகும். இத்தகைய வாழியாதனின் படை ஒள்ளிய வாள் ஏந்திச் செய்யும் போரில் சிறந்த படை (பதிற்.63) என்னும் புகழுடையது ஆகும். இப்படையானது, போரிடைப் பெறும் புகழையே விரும்பி ஏற்கும் புகழ் மறவர்களையும் (பதிற்.70), போரில் இறப்பை அன்றிப் பிறவற்றால் இறப்பதை விரும்பாத வீரர்களையும் (பதிற். 66) கொண்டதாக விளங்கியது.

மலையமான் திருமுடிக்காரி

கபிலரின் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் புறத்திணைக் கதை மாந்தர்களுள் ஒருவன் அகத்திணைப் பாடல்களிலும் இவனைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. முள்ளூர் மலைக்குரியவன் என்றும்; தேர்வண் மலையன் என்றும் சுட்டப்படுபவன்.[30]

பண்பு நலன்கள்

புறத்திணைக் கதைமாந்தராகக் கொள்ளப்படும் மலையமான் திருமுடிக்காரியின் பண்பு நலன்கள் குறித்துக் கபிலர் பாடியுள்ள அகத்திணைப் பாடல்களின் வழி அறியமுடிகிறது. தலைவனின் மார்பினை மணக்கச் செய்கின்ற சந்தனம் குறித்துக் குறிப்பிட வந்த தோழி,

> பகைவரைக் கொல்லும் போர்க்குரிய வேலாயுதம்
> விளங்கும் பெரிய கைகளையுடைய மலையனது
> காட்டிடத்தில் விளைந்த சந்தனம் [31]

என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம் மலையனது தோள் வலிமை சுட்டப்படுகிறது. இதே நிலையில் தலைவியின் இயல்பு கூற வந்த தலைமகன்.

> வலியையுடைய சிவந்த வேலைத் தாங்கிய மலையனது முள்ளூர் மலைக் காட்டிலுள்ள நறுமணம் போன்ற மணமுடையாளாய் [32]

என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம் மலையனது ஆற்றல் இயல்பு குறிப்பிடப்படுவது நோக்குதற்குரியதாகும்.

ஈகைப் பண்பு

செல்வத்தைப் பேணாது வழங்கும் வண்மையன் (புறம். 8) என்று மலையமானின் ஈகைப் பண்பைப் புகழ்ந்துரைக்கும் கபிலர்,

ஒருதிசை ஒருவனை உள்ளி, நாற்றிசைப்
பலரும் வருவர், பரிசில் மாக்கள்!
வரிசை அறிதலோ அரிதே; பெரிதும்
ஈதல் எளிதே, மாவண் தோன்றல்
அதுநற்கு அறிந்தனை யாயின்
பொதுநோக்கு ஒழிமதி, புலவர் மாட்டே (புறம். 121)

என்று பரிசில் பெற வரும் பரிசிலரின் தகுதிக்கு ஏற்ப வழங்குக என்று உரைப்பது, தகுதி பார்க்காது வழங்கு 'மலயமானின் தாராளத்திற்குச் சான்று பகர்வதாகும்.

மூவேந்தருள் ஒருவன் மலையமானின் துணையை வேண்டி அளித்த பெரும் பொருள்கள் அனைத்தையும் பரிசிலர்க்கு உரிமையாக்கிய மலையமானின் கொடை உள்ளம்,

மூவருள் ஒருவன், துப்பா கியர் என
ஏத்தினர் தருஉங் கூழை, நும்குடி
வாழ்த்தினர் வரூஉம் இரவலர் அதுவே
(புறம்.122:5-7)

என்றவாறு குறிப்பிடப்படுகிறது. மது மயக்கம் உடையோர் அறியாது வழங்குதல் போலன்றி உள்ளத்து விருப்பத்துடன் மலையமான் வழங்கிய தேர்களின் எண்ணிக்கை, முள்ளூர் மலையில் விழும் மழைத்துளிகளின் எண்ணிக்கையிலும் பலவாகும் என்று குறிப்பிடுவது மிகைப்படுத்தப்பட்ட கூற்று என்றாலும் இச்செய்தி மலையனது ஈகை உள்ளத்தைக் காட்டுகிறது. இதனை,

நாட்கள் உண்டு நாள் மகிழ் மகிழின்
யார்க்கும் எளிதே, தேர் ஈதல்லே;
தொலையா நல்லிசை விளங்கு மலையன்
மகிழாது ஈத்த இழையணி நெடுந்தேர்
பயன்கெழு முள்ளூர் மீமிசைப்
பட்ட மாரி உறையினும் பலவே (புறம். 123)

என்றவாறு கபிலர் குறிப்பிடுகின்றார். இங்கு,

நாளன்று போகிப், புள்ளிடைத் தட்பப்
பதனன்று புக்குத், திறனன்று மொழியினும்
வறிது பெயர்குநர் அல்லர்; நெறி கொளப்
பாடு ஆன்று, இரங்கும் அருவிப்
பீடுகெழு மலையற் பாடியோரே *(புறம். 124)*

என்றவாறு மலையனின் வள்ளல் தன்மையின் சிறப்பினைக் கபிலர் கூறுகின்றார்.

ஆநிரை கவர்ந்தோன்

ஆநிரை கவர்தல் வெட்சித் திணையின்பாற்பட்டதாகும். கவர்ந்து செல்லப்பட்ட ஆநிரைகளை மீட்டு வருதல் கரந்தைத் திணை ஆகும். மலையன் ஆநிரை கவர்ந்தமையும், அதனை உரியவர் மலையனுடன் போரிட்டு மீட்டதையும் கபிலர் பாடல் வழி அறியமுடிகிறது.

தலைவியின் அழகு அழிந்து போனதைத் தலைவனுக்கு உணர்த்த முற்பட்ட தோழி முள்ளூர்க்கு அரசனாகிய மலையமான் திருமுடிக்காரி, குதிரை ஏறிச் சென்று பகைவரிடமிருந்து கைப்பற்றிக் கொண்டு வந்த பசுவின் நிரைக்கு உரியவன்; அவனை எதிர்த்துப் போர் முனையில் அழித்தாற் போன்று தலைவியின் அழகு அழிந்தது என்று குறிப்பிடுகிறாள். இதனை,

மாஇரு முள்ளூர் மன்னன் மாவூர்ந்து
எல்லித் தரீஇய இனநிரைப்
பல்லான் கிழவரின் அழிந்தஇவள் நலனே
(நற்.291:7-9)

என்றவாறு கபிலர் குறிப்பிடுகின்றார்.

வையாவிக்கோப்பெரும் பேகன்

ஏழு வள்ளல்களில் ஒருவன். வெல்வேலும், கைவண்மையும் உடையவன். கொல் யானையும் வீரக்கழலும் உடையவன். எத்தகைய தகுதியினராயினும் இரவலர்க்கு வரையாது ஒப்பக் கொடுக்கும் இயல்பினன். இத்தகைய பேகன் மயிலுக்குப் போர்வை அளித்தமையை,

. . . . . . .போரா ஆகுதல் அறிந்தும்
படாஅம் மஞ்ஞைக்கு ஈத்த எம்கோ *(புறம்.141:10-11)*

என்றவாறு குறிப்பிடும் பரணர் பேகனின் ஈகைப் பண்பை,

எத்துணை ஆயினும் ஈதல் நன்றுஎன
மறுமை நோக்கின்றோ அன்றே
பிறர், வறுமை நோக்கின்று, அவன் கைவண்மையே
(புறம். 141:13-15)

என்றவாறு புகழ்ந்துரைக்கக் காணமுடிகிறது. இத்தகைய சிறப்பிற்குரிய பேகன் கபிலர் பாடல்களில் ஒரு கதைமாந்தராகப் படைக்கப்பட்டுள்ள பாங்கு அறிதற்குரியதாகும்.

பேகன், பரத்தமையின் பொருட்டுத் தன் மனைவி கண்ணகியை விட்டுப் பிரிந்து விடுகிறான். பரிசில் பெறும் பொருட்டுப் பேகன் அகம் சென்ற கபிலர்,

. . . . .இன்னாது
இகுத்த கண்ணீர் நிறுத்தல் செல்லாள்
முலையகம் நனைப்ப, விம்மிக்
குழல்இனை வதுபோல் அழுதனள் (புறம்.)

என்றவாறு அழுது நின்ற கண்ணகியின் நிலை அறிந்து பேகனிடம் உரைத்து விரைந்து சென்று அவளுக்கு அருள் செய்ய வேண்டுவதன் மூலம் கபிலர் பாடல்களில் கதை மாந்தருக்குள்ள தகுதியைப் பேகன் பெறுகிறான்.

இருங்கோவேள்

நாற்பத்தொன்பது தலைமுறைகள் துவரையை ஆண்ட போர் மறமும் கொடையும் மிகுந்த வேளிர்களுள் ஒருவன் இருங்கோவேள். வெல்போர்த் தலைவன் என்றும் பெரிய இருங்கோவேள் என்றும் அழைக்கப்படுபவன். புறநானூற்றில் கபிலர் பாடியுள்ள புறத்திணைப் பாடல்களின் வழி இக்குறுநிலத் தலைவன் குறித்து அறியமுடிகிறது.

ஊருடன் இரவலர்க்கு அருளித் தேருடன்
முல்லைக்கு ஈத்த செல்லா நல்லிசை
படுமணி யானைப் பறம்பின் கோமான்
(புறம்.210:2-4)

என்றவாறு போற்றிப் புகழப்படுபவன் பாரி. அவன் மகளிரைத் தம் மகளிராகக் கொண்ட கபிலர், அவர்களை இருங்கோவளிடம் அறிமுகப்படுத்தி,

யான்தர, இவரைக் கொண்மதி! வான்கவித்து
இருங்கடல் உடுத்த இவ்வையகத்து (புறம்.201)

என்றவாறு 'இம்மகளிரை மணந்து கொண்டு சிறப்புடன் வாழ்க!' எனக் கபிலர் கேட்க இருங்கோவேள் மறுத்து விடுகிறான்.

பாணருக்கு உதவும் கடப்பாட்டினை உணர்ந்து உதவுபவனும், மலைக்கு உரியவனுமாகிய இருங்கோவேளின் மறுப்புக் கண்டு, உள்ளம் மிகவும் நொந்து போன நிலையிலும், கபிலர்,

நின்னைத் தெளியாத என் உரையைப்
பொறுப்பாயாக
யான்சென்று வருவேன், வெல்க நின் வேல் [33]

என்று இருங்கோவேளை வாழ்த்திச் செல்வது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

விச்சிக்கோன்

கபிலரின் புறத்திணைப் பாடலின் வழி அறியப்படுபவன். வளமான மலையையுடைய வெற்பன். நிணந்தின்ற நெடுவேலும், கொடிய கொல்யானையும் உடையவன். அடங்கா மன்னரை அடக்கும் வன்மையும் மடங்கா விளையுளும் உடைய நாட்டின் வேந்தன் (புறம். 200). இத்தகைய குறுநில மன்னனான விச்சிக்கோனிடம் பாரி மகளிரை அழைத்துச் சென்று அறிமுகப்படுத்திய கபிலர்.

யானே பரிசிலன் மன்னும் அந்தணன்; நீயே
வரிசையில் வணக்கும் வாள்மேம் படுநன்:
நினக்குயான் கொடுப்பக் கொண்மதி
(புறம்.200:13-15)

என்று கூறி மனைவியராக்கிக் கொள்ள வேண்டுகிறார். விச்சிக்கோன் மறுத்து விடுகிறான். இதுவே இவனைப் பற்றி அறியப்படும் செய்தியாகும். மேடையில் ஒருசில நிமிடங்களே வந்து சென்றாலும் அவர்களும் கதையின் போக்கிற்குத் துணை செய்கிறவர்கள் என்ற நிலையில் அவர்களையும் பாத்திரங்களாகக் கொள்ளலாம் என்ற நிலையில் விச்சிக்கோனையும் ஒரு துணைப் பாத்திரமாகக் கருதமுடிகிறது.

வல்வில் ஓரி

வல்வில் ஓரி ஏழு வள்ளல்களுள் ஒருவன்; கொல்லி மலைக்குத் தலைவன்; அருவி வழியும் சந்தனச் சாரலுக்கு உரியவன். இவன் அம்பு ஏவுந் தொழிலிலே மிக வல்லவன்; எனினும் விலைப் பொருட்டாகக் கொள்ளும் எளியனும் அல்லன்; மிக்க செல்வன்; சந்தனம் பூசிப் புலர்ந்த பரந்த மார்பினன்; . . . உயர்ந்த மலைக்குத்

தலைவன்; வரையாத ஈகையினை உடைய வெற்றி வீரன் என்றவாறு வன்பரணரால் புகழ்ந்துரைக்கப்படுபவன். கபிலர் பாடல் ஒன்றில் இவன் பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது.

கொல்லிப்பாவையானது தன்னைக் கண்டாரை அறிவு மயங்கச் செய்யும் தன்மையது. அதுபோல, தலைவியும் எனக்கு மயக்கம் தரலானாள் என்பதைக் கூற வந்த தலைவன்,

கடுங்கண் வேழத்துக் கோடுநொடுத்து உண்ணும்
வல்வில் ஓரிகொல்லிக் குடவரைப்
பாவையின் . . . . . . (குறு. 100:4-6)

எனக் குறிப்பிடுகிறான். இதில் 'வலிய வில்லையுடைய ஓரியின் கொல்லிமலை' என்ற குறிப்பு காணப்படுகிறதே ஒழிய எந்தச் செய்தியும் இப்பாடலில் ஓரியைப் பற்றி இல்லை.

நள்ளி

பாணர் முதலிய இரவலர்க்கு அணிகள் அணிந்த நெடிய தேரைக் களிற்றுடன் வானம் சுரந்தளிப்பது போன்று தரும் ஈகையினையும், மிக்க மகிழ்ச்சியினையும், கழலவிட்ட தொடியணிந்த பெரிய கையினையும், செருக்குற்ற குதிரைகளையும் உடையவன் நள்ளி என்னும் அரசன் ஆவான். இத்தகைய சிறப்பிற்குரிய நள்ளி குறித்த செய்தி கபிலர் பாடலில் காணப்படுகிறது.

தண்ணிதாகிக் கமழும் புதிய மலர் போல நாறும் நறிய நெற்றியையுடையவள் தலைவி என்பதை இரவுக்குறி வந்த தலைவனுக்குக் கூற வந்த தோழி, நள்ளி என்பானது செறிந்த அரும்புகள் மலர்ந்த நறிய கரிய பக்க மலைகளில் பனையின் பெரிய அடிப்பக்கத்தே நிலை பெற்றுள்ள காந்தளது மெல்லிய பிணிக்கப் பெற்ற அரும்புகள் இதழ் விரிந்து மலர்ந்த புதிய மலர் போல (அகம். 238) என்று குறிப்பிடப்படுவதன் மூலம் கபிலர் நள்ளியை அடையாளப்படுத்திக் காட்டுகின்றார்.

அகுதை

ஒளிறுஒள் வாளடக் குழைந்தபைந் தும்பை
எறிந்துஇலை முறிந்த கதுவாய் வேலின்
மணநாறு மார்பின் (புறம்.347:2-4)

என்று கபிலரால் விளித்துப் போற்றப்படும் சிறப்பினன் அகுதை. தலைவியின் தந்தை தன் மகளுக்கேற்ற மணவாளனைத் தேடி, பிறரை மறுத்தொதுக்கிய செய்தியைக் கூறவந்த கபிலர்,

. . . . மறப்போர் அகுதை
குண்டுநீர் வரைப்பின், கூடல் அன்ன
குவைஇருங் கூந்தல் வருமுலை செப்ப (மேலது,5-7)

என்றவாறு அகுதை மன்னனது கூடல் நகரின் கண்ணுள்ள ஆழ்ந்த நீர் நிலைகளைப் போன்று கருத்தடர்ந்த கூந்தலுடையாள் இவள் என்று தலைவியை அறிமுகப்படுத்தலின் அகுதை மன்னன் குறிப்பிடப்படுகிறான்.

பாரி மகளிர்

பாரியின் சாவிற்கு நொந்தும்; அவன் மகளிரைக் காக்கும் பொறுப்பை எண்ணியும் கலங்கிய கபிலரின்,

கோல் திரள் முன்கைக் குறுந்தொடி மகளிர்
நாறு இருங் கூந்தற் கிழவரைப் படர்ந்தே (புறம்.113:8-9)

என்ற பாடலின் வழி பாரி மகளிர் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றனர். தந்தையை இழந்த பாரி மகளிரின் நிலைக்கு வருந்திய கபிலர், பாரி இறப்பதற்கு முன்னும் பாரி இறந்ததற்குப் பின்னுமான அவர்களின் நிலையை எண்ணி வருந்துகிறார். அன்று கோடேறி நின்று, தம் தந்தையினை வெல்ல வகை அறியாராய்ப் போரேற்று வந்த மன்னரின் குதிரைகளை வேடிக்கையாக எண்ணியவர்கள், இன்று,

ஈத்திலைக் குப்பை ஏறி உமணர்
உப்பு ஒய் ஒழுகை எண்ணுப மாதே (புறம். 116:7-8)

என்று குப்பை மேட்டில் ஏறி நின்று உப்பு வண்டிகளை எண்ணுகின்ற காட்சியை வேதனையோடு காட்டுகின்றார்.

இந்தப் பாரி மகளிர்க்கு உரிய கணவரைத் தேடி மணமுடிக்கும் முயற்சியில், இருங்கோவேள், விச்சிக்கோ ஆகியோரைச் சந்தித்து வேண்டுகிறார். அவர்கள் மறுத்த நிலையில் பார்ப்பாரிடம் அவர்களை ஒப்படைத்து விடுகிறார்.

பாரி இறப்பதற்கு முந்தைய; இறந்ததற்குப் பிந்தைய தங்களின் நிலையைப் பாரிமகளிரே பாடுவதாக அமையும்,

அற்றைத்திங்கள் அவ்வெண் நிலவில்
எந்தையும் உடையேம்! எம் குன்றும் பிறர் கொளார்;
இற்றைத் திங்கள் இவ்வெண் நிலவில்
வென்று எறி முரசின் வேந்தர் எம்
குன்றும் கொண்டார்; யாம் எந்தையும் இலமே
(புறம். 112)

என்னும் பாடல் அவர்களின் சோக நிழல் காட்சியாக அமைகிறது.

கண்ணகி

இவள் வையாவிக் கோப்பெரும் பேகனின் மனைவி. தன் கணவன் பேகன், பரத்தமையின் பொருட்டுத் தன்னை விட்டுப் பிரிந்து சென்ற நிலையில் அவளின் வருத்தம் கபிலரால் பாடப் பெற்றுள்ளது. இப்பாடல்களில் காணத்தகும் காட்சி நிலைகளின் வழியே கண்ணகியை ஒரு கதைமாந்தராகக் கொள்ளலாம். கணவன் பேகனைப் பிரிந்த கண்ணகியின் நிலையைக் குறிப்பிடும் கபிலர்,

> **இகுத்த கண்ணீர் நிறுத்தல் செல்லாள்**
> **முலையகம் நனைப்ப, விம்மிக்**
> **குழல்இனை வதுபோல் அழுதனள்** *(புறம். 143: 13-15)*

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறார். இவ்வாறு அழுது கண்ணகி,

> **முகைபுரை விரலின் கண்ணீர் துடையா**
> **யாம், அவன் கிளைஞரேம் அல்லேம்; கேள், இனி**
> **எம் போல் ஒருத்தி நலன் நயந்து, என்றும்**
> **வருஉம் என்ப; வயங்கு புகழ்ப் பேகன்**
> **ஒல்லென ஒலிக்கும் தேரொடு**
> **முல்லை வேலி, நல்லூ ரானே!** *(புறம். 144: 9-14)*

என்றவாறு, பேகன் நல்லூரின்கண் அழகி ஒருத்தியுடன் ஒழுகுகிறான் என்பதைச் சொல்லக் கேட்ட கபிலர் பேகனைச் சந்தித்து,

> **பசித்தும் வாரேம்; பாரமும் இலமே;**
> **. . . . . அஃது இருளின்,**
> **இனமணி நெடுந்தேர் ஏறி**
> **இன்னாத் தலைவி அரும்படர் களைமே**
> *(புறம். 145:4-10)*

என்றவாறு மனைவியின் பிரிவு நோயைத் தீர்க்கச் செல்லுமாறு வேண்டுகிறார். நாடகக் காட்சி போன்று அமையும் இத்தொடர் நிகழ்வில், பேகன், கண்ணகி, கபிலர் ஆகியோர் பாத்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றனர்.

வேள்பாரியின் மனைவி

ஓவியத்தில் எழுதியதைப் போன்ற வேலைப்பாடு அமைந்த நல்ல மனையில் இருப்பவள்; பாவை போன்ற அழகும் நலமும் உடையவள் (பதிற். 61) என்றவாறு பாரி மனைவியின் இயல்பு சுட்டப்படுவதைக் கொண்டு வேள்பாரியின் மனைவியையும் காட்சி நிலையில் ஒரு கதைமாந்தராகக் கொள்ள இடமுண்டு.

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் மனைவி

வாழியாதன் மனைவி பெயரோ, அவள் இன்னார் என்றோ எவ்விதக் குறிப்பும் கபிலர் பாடல்களில் காணப்படவில்லை. ஆனால், வாழியாதன் மனைவியின் இயல்பும் அவளின் மாட்சிமையும் கபிலர் பாடல்களில் வெகுவாகப் போற்றப் பெறுகின்றன.

நாணம் நிரம்பிய பெரிய மடம் என்னும் குணம் நிலைபெற்ற, கற்பு நெறியில் பொருந்திய நறுமணம் கமழும் ஒளி பொருந்திய நெற்றியை உடையவள் வாழியாதன் மனைவி என்பதனை,

> **பெண்மை சான்று பெருமடம் நிலைஇக்**
> **கற்புஇறைகொண்ட கமழுஞ் சுடர் நுதல்**
> **புரையோள்** (பதிற். 70: 14-16)

என்று கபிலர் குறிப்பிடுகிறார். இதே நிலையில் அவளின் மாட்சிமை குறித்துக் குறிப்பிடும் கபிலர்,

> **பூண் அணிந் தெழிலிய வனைந்துவரல் இளமுலை**
> **மாண்வரி அல்குல் மலர்ந்த நோக்கின்**
> **வேய்புரைபு எழிலிய விளங்குஇறைப் பணைத்தோள்**
> **காமர்கடவுளும் ஆளும்கற்பில்**
> **சேணாறு நறுநுதல் சேயிழை** (பதிற். 65:6-10)

எனக் குறிப்பிடுவது நோக்குதற்குரியதாகும். இவ்வாறு பெயர் சுட்டப்படாத நிலையிலும் வாழியாதனின் பெருமை பேச வந்த கபிலர் அவன் மனைவியின் இயல்பும் குறிப்பிடுவதன் வழி, காட்சி நிலையில் வாழியாதன் மனைவி கதை மாந்தருக்குரிய தன்மைகளைப் பெற்றுக் கதைமாந்தராகக் கொள்ளத்தக்கவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

தொகுப்புரை

நாடகக் கூறுகளில் பாத்திரப் படைப்பு என்பது முக்கியமான ஒன்றாகும். கபிலர் பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி, பாங்கன், தேர்ப்பாகன், தாய் (நற்றாய்), தந்தை, செவிலி, பரத்தை ஆகியோர் அகத்திணைக் கதை மாந்தர்களாக இடம்பெறுகின்றனர். அதேபோன்று வேள்பாரி, செல்வக் கடுகோ வாழியாதன், மலையமான் திருமுடிக்காரி, வையாவிக்கோப் பெரும் பேகன், இருங்கோவேள், விச்சிக்கோன், வல்வில் ஓரி, நள்ளி, அகுதை, பாரிமகளிர், கண்ணகி, வேள்பாரி மனைவி, செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் மனைவி ஆகியோர் புறத்திணைக்

கதை மாந்தர்களாகக் கபிலரால் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். இவர்களின் பண்புநலன்கள் சிறந்த முறையில் கபிலரால் எடுத்தியம்பப்பட்டுள்ளன.

குறிப்புகள்

1. K.P. Kulkarni, **Sanskrit Drama & Dramatists**, p. 55.
2. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 271.
3. மு. அருணாசலம் பிள்ளை, **கலைக் களஞ்சியம்**, தொகுதி I. ப. 11.
4. அ. தட்சிணாமூர்த்தி, **தமிழியற் சிந்தனைகள்**, ப.37.
5. மு. வரதராசன், **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, ப. 33.
6. அ. சீனிவாசன், **குறிஞ்சி**, ப. 12.
7. சுப. இராமநாதன், 'குறிஞ்சி', **ஐங்குறுநூற்றுச் சொற்பொழிவுகள்**, ப. 132.
8. த. சதாசிவ ஐயர், **ஐங்குறுநூறு மூலமும் உரையும்**, ப. 157, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
9. மேலது, ப. 151.
10. மா. இராமலிங்கம், **நாவல் இலக்கியம்**, ப. 104.
11. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப் பாட்டு**, இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம், பக்.20-21.
12. வ.சுப. மாணிக்கம், **தமிழ்க் காதல்**, ப. 48.
13. ஈ.கோ. பாஸ்கரதாஸ், **அகப்பொருள் பாடல்களில் தோழி**, ப.1.
14. ஞா. தேவநேயன், **தமிழ் வரலாறு**, ப.75.
15. சரளா இராஜகோபாலன், **சங்க இலக்கியத்தில் தோழி**, ப. 12.
16. ஆ. குமாரசாமிப் புலவர், **பதப்பொருள் விளக்கம்**, ப.50.
17. இரா. இளங்குமரன், **உரையாசிரியர் கண்ட நுண் பொருள் விளக்கம்**, ப. 141.
18. ஆ. இராமகிருஷ்ணன், **அகத்திணை மாந்தர் ஓர் ஆய்வு**, பக்.38-39.
19. உவே. சாமிநாதையர் (ப.ஆ.), **புறநானூறு மூலமும் உரையும்**, ப. 123.
20. சப. இராமநாதன், **மு.கா. கட்டுரை**, ப.149.

21. சரளா இராஜகோபாலன், மு. கா. நூல், ப. 15.
22. சுமதி கனகசபை, **குறுந்தொகை காட்டும் காதல் வாழ்க்கை,** ப. 25.
23. **குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்,** ப.109.
24. கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன், **சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள்,** ப. 1.
25. ச. மெய்யப்பன், **கபிலர்,** ப.54.
26. சாமி. சிதம்பரனார், **பழந்தமிழர் அரசியல்,** ப.98.
27. **புறநானூறு தெளிவுரை,** ப.31.
28. **பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும்,** பக். 419-420.
29. மேலது, ப. 419.
30. **குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்,** ப. 275.
31. மேலது, ப. 178.
32. மேலது, ப. 275.
33. **புறநானூறு தெளிவுரை,** ப. 254.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள்

இலக்கியம் என்பது ஒரு கலை வடிவம். மற்ற கலை வடிவங்களை விடச் சிந்தனையோடு அதிகத் தொடர்பு கொண்டது. ஒவ்வொரு கலை வடிவமும் சமூகத்தின் ஒரு பிரிவோடு உறவு கொண்டிருப்பது[1] என்ற நிலையில் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அக வாழ்வைப் பிரிதிபலிப்பனவாக அமைவன சங்க அகப்பாடல்களாகும்.

சங்க அகப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் அதனளவில் தனிக் கட்டமைப்புடைய சின்னஞ்சிறு நாடகம் ஆகும். ஒரு பாடலுக்கும் அடுத்து வரும் பாடலுக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை என்றாலும் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்வைச் சொல்லுதல் என்ற நிலையில் ஏதேனும் ஒரு கருத்தை அல்லது செய்தியை அல்லது கதை மாந்தர்களின் மன உணர்வைப் பதிவு செய்வனவாக அப்பாடல்கள் விளங்குவதைக் காணமுடிகின்றது.

கபிலரின் அகப்பாடல்கள் கதை தழுவிப் பாடப்பட்ட பாடல்கள் அல்ல. அத்துடன் அகப்பாடல்கள் ஒரே சூழலில் பாடப்பட்ட பாடல்களும் அல்ல. பல்வேறு காலகட்டங்களில், பல்வேறு சூழல்களில் பாடப்பட்ட பாடல்களின் தொகுப்பாக அப்பாடல்கள் விளங்குகின்றன. பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலைப் பாடுதல் என்ற நிலையில் இப்பாடல்களில் ஒரு கருத்துத் தொடர்ச்சி அமைந்துள்ளமையைக் காணமுடிகிறது.

கபிலரின் பாடல்கள்

> நாடகங்களின் அமைப்பு முறையைத் தழுவி இயன்ற சின்னஞ்சிறு நாடகங்களாகவே ஆகிவிடுகின்றன. குறிஞ்சிக் கலியில் அமைந்த பாடல்கள் சில சின்னஞ்சிறு நாடகங்களாகவே திகழ்கின்றன[2]

என்னும் கருத்து கபிலரின் பாடல்கள் நாடகக் கூறுகள் கொண்டு விளங்குகின்றன என்பதைச் சுட்டுகிறது.

இந்தப் பின்னணியில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் அமைந்து காணப்படும் நாடகக் கூறுகளைக் கண்டு விளக்குவதாக இப்பகுதி அமைகிறது.

நாடகக் கூறுகள்

நாடகம் என்பது 'கதை தழுவிய கூத்து' என்பார் அடியார்க்கு நல்லார்.[3] கதை கூறும் இலக்கிய வடிவங்களுள் நாடகமும் ஒன்றாகும். மாந்த இயல்புகளை நேர்மையாகவும் உயிரோட்டத்துடனும் படிமம் ஆக்கிக் காட்டுவதே நாடகமாகும். மாந்த இயல்பின் ஆசைகள், பண்புகள், அவற்றால் வாழ்வில் விளையும் இன்ப துன்பங்கள் ஆகியவற்றை எடுத்துக் காட்டுவதாகவும், மக்களுக்கு மகிழ்ச்சியையும், அதே சமயம் நெறிமுறைகளையும் ஊட்டக்கூடியதாகவும் நாடகம் இருத்தல் வேண்டும்[4] என்பர். நாடகம் என்ற சொல்லிற்குப் பொருள் குறிக்கும் வெப்ஸ்டர் ஆங்கில அகராதி.

> **வாழ்க்கை அல்லது மாந்தர்களை உருப்படுத்திக் காட்டும் நோக்கமுடன் உரைநடையிலோ கதையிலே நடிப்பதற்கேற்ற வகையில் ஆக்கப்படும் இலக்கியம்** [5]

என்று குறிப்பிடுகிறது.

நடிப்பு என்பது நாடகத்தின் மையக்கூறு ஆகும். நடிப்பு என்பது நிகழ்த்தலோடு தொடர்புடையது ஆகும். நிகழ்த்தல் தவிர்ந்த நிலையில், பிரதி என்ற நிலையில் அஃதாவது நாடக இலக்கியம் என்ற நிலையில் நாடகத்தின் மிக முக்கியமான ஆக்கப்பகுதிகள் ஆறு என்பார் அரிஸ்டாட்டில்.[6] அவை,

கதைக்கோப்பு	(Plot)
கருத்து	(Thought)
பாத்திரம்	(Character)
மொழிநடை	(Diction)
இசை	(Music)
காட்சி	(Spectacle)

என்பனவாகும். ஒரு நாடகத்தின் பல்வேறு கூறுகள் அதனை ஒரே சமயத்தில் இலக்கியமாகவும், நிகழ்வுக் கலையாகவும், காட்சிக் கலையாகவும், வாழ்க்கைக் கலையாகவும் விளங்கச் செய்கின்றன. எனினும் நாடகத்தின் இன்றியமையாத கூறுகள் பல எழுத்தில் தோன்றுவதில்லை என்பதற்கேற்பப் பண்டைத் தமிழ் மக்களின்

அகவாழ்வையும் புறவாழ்வையும் பாடியுள்ள கபிலரின் பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகளை,

1. கதை
2. கதைக்கோப்பு
3. கதைக் கோப்பு அமைப்பு
4. களமும் காலமும்
5. காட்சியமைப்பு
6. உடை, ஒப்பனை
7. உரையாடல்
8. தனிமொழி
9. மெய்ப்பாடுகள்
10. நிகழ்த்தல் பாங்கு

என்று வகைப்படுத்தி ஆராயப்படுகிறது.

கதை

கதை என்பது, பொய்யுரை, மெய்யுரை, புனைந்துரை என்னும் மூன்று விதப் பகுப்பினைக் கொண்டதாக அமைந்து விளங்கும் தன்மையினை,

கதையெனப்படுவது கழறுங் காலை
பற்றலைப் பட்ட பண்புடைத் தாகிப்
பொய்யுரை மெய்யுரை புனைந்துரை யெனாஅ
முத்திறப் படுமென மொழிந்தனர் புலவர் (12)

என்று நாடகவியல் குறிப்பிடுகிறது. இவ்வாறு கதை என்பதை மூன்று வகையாகப் பாகுபாடு செய்வது கதை கூறும் மரபின் அடிப்படையிலானதாகும். கதை கூறல் என்ற நிலையில் கதை என்பதை நிகழ்ச்சிகள் ஒன்றையடுத்து ஒன்று என்றவாறு வரிசையாக அடுக்கிக் கூறப்படுவது என்று பொருள் விளங்கிக் கொள்ளலாம். மேலே சுட்டப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் என்பவை கதைமாந்தருள் ஒருவரையே சார்ந்ததாக இருக்கும். நிகழ்ச்சிகளின் தொடர்ச்சி என்ற நிலையில் அவை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையவையாக இருக்கும். அத்துடன் கதையில் நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்ந்து கூறும் முறை இருக்கும்.[7] கபிலரின் அகப்பாடல்கள் முன்னர்க் குறிப்பிட்டதைப் போன்று பல்வேறு காலங்களில், பல்வேறு சூழல்களில் பாடப்பெற்ற தனித்தனிப் பாடல்களாக அமைந்திருப்பினும், அப்பாடல்களைத் தொகுத்து நோக்கும் போது அவற்றின் ஊடே கதையும் கதைப்போக்கும்

அமைந்திருக்கக் காணமுடியும். அந்த வகையில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில்,

> அகப்பொருள் கதை
> கைக்கிளைக் கதை
> பெருந்திணைக் கதை

ஆகிய கதைகள் அமைந்திருக்கின்றன.

அகப்பொருள் கதை

கபிலரின் அகப்பாடல்கள் வழி அறியப்படும் அகப்பொருள் கதை என்பது இயற்கைப் புணர்ச்சியில் தொடங்கிய தலைவன்-தலைவியரின் களவு வாழ்க்கை, வரைதல் எனப்படும் திருமணத்தின் மூலம் கற்பு வாழ்க்கையாகப் பரிணாமம் பெறும் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்வைச் சொல்லுவதாகும். அந்த வகையில் களவு வாழ்க்கைக்கும் கற்பு வாழ்க்கைக்கும் இடையிலான பண்டைத் தமிழ் மக்களின் காதல் வாழ்வைச் சொல்லுவதாக அமைவது அகப்பொருள் கதையாகும். இந்தக் காதல் வாழ்வைப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் அகவொழுக்கம் எனக் கொண்டுள்ளனர்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் அகப்பொருள் கதையினை இரண்டாக வகைப்படுத்தி நோக்கலாம். அவை,

1. சங்க இலக்கியத்துள் எட்டுத்தொகை நூல்களாகக் குறிக்கப்படும் அகநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை, கலித்தொகை, ஐங்குறுநூறு ஆகியவற்றில் தொகுக்கப் பெற்றுள்ள கபிலரின் அகப்பாடல்களின் வழியிலான அகப்பொருள் கதை
2. சங்க இலக்கியத்துள் பத்துப்பாட்டு நூல்களுள் ஒன்றாகக் குறிக்கப்படும் குறிஞ்சிப் பாட்டின் அடிப்படையிலான அகப்பொருள் கதை

என்பனவாகும்.

அகவொழுக்கம் என்றவாறு குறிக்கப்படும் பண்டைத் தமிழரின் அகவாழ்க்கையைச் சுட்டும் அகப்பொருள் கதையினைப் பொது நிலையில் கீழ்வருமாறு சுருக்கிக் கூறலாம்.

> தலைமகன் தன் தோழர்கள் புடைசூழ வேட்டவாறு வேட்டையாட வேங்கையும் வேழமும் தேடிப் போகின்றான். போகின்றவன் ஒரு யானையினைக்

கண்டானாக அதனைத் துரத்திச் செல்கின்றான். தோழர்களும் அவனோடு தொடர்ந்து செல்கின்றார்கள். யானை கடும் விசையுடன் ஓடுகிறது. தலைவனும் சலிக்காது துரத்துகின்றான். இந்நிலையிற் களைப்பு மேலிட்ட தோழர்கள் பின் தங்கிவிடுகின்றார்கள். தலைவன் மாத்திரம் களிற்றினை நாடி வருகின்றான். அக்குன்றின் மற்றொரு பகுதியில் தலைவி தன் தோழியர் துணையுடன் வருகின்றாள். அவர்கள் பல்வேறு மணமும் நிறமுமுள்ள மலர் கொய்தற்குப் பிரிகின்றார்கள். தோழியர்கள் வெவ்வேறு பக்கம் செல்கின்றார்கள். தலைவியும் ஒரு பக்கம் செல்கின்றாள். களிற்றினைத் தேடி வருகின்ற காளை, மலரினை நாடி வருகின்ற மயிலினைக் காண்கின்றான். அவள் வனப்பும் தோற்றமும் அவள் ஓர் அணங்குகொல், அன்றி மாதர்கொல் என்ற ஐயத்தை அவன்பால் எழுப்புகின்றன. ஒருவாறு அவள் மலைவாழ் மானிட மங்கைதான் என்று துணிகின்றான். அண்ணலும் நோக்கினான். அவளும் நோக்கினாள். இருவரும் மாறிப்புக்கிதயம் எய்தினர். குணகடலிட்ட நுகமும் குடகடலிட்ட முளையும் சேர்ந்தது போல, நல்லூழ் வலியினால் இருவரும் ஒன்று சேர்கின்றார்கள். இவள் தாயும் தந்தையும் யாரென்று அறியாதவளாய் இவளும் இவனும் அடுப்பாரும் கொடுப்பாருமின்றி ஊழ்வகையானே ஒன்று கூடுகின்றார்கள். இங்ஙனம் தெய்வப் புணர்ச்சி அல்லது இயற்கைப் புணர்ச்சி நிகழ்கிறது. களிறு தேடிவந்த காளை பிடியினையும், மணம் தரும் மலர் நாடிவந்த மங்கை மணம் தரும் மணத்தினையும் பெறுகின்றார்கள். பின்னர்ப் பாங்கன் மூலமாகவோ, அன்றித் தோழி துணையினாலோ அன்றி இடந்தலைப்பாடாகவோ கூட்டம் நிகழும். இங்ஙனம் சில காலம் களவொழுக்கம் நடக்கும். அப்பொழுது தோழி, தலைவனை வரைவிற்கான முயற்சிகளைச் செய்து வரைந்து கொள்ளுமாறு வற்புறுத்துவாள். தலைவனும் அம்முயற்சிகளைச் செய்வதற்குப் பிரிவான். அப்பொழுது தலைவி மெலிந்து நலிவுறுவாள். அம்மெலிவினைக் கண்டு

> வருந்துகின்ற செவிலி, நோய்முதலைத் தெரிந்து கொள்ளாதவளாய் முருகனுக்கு வெறியாட்டெடுப்பாள். தோழி தலைவியின் நோய்க்குக் காரணம் இன்னதென உண்மையினைக் குறிப்பினானுணர்த்தி அறத்தொடு நிற்பாள். வரைவு வேண்டித் தலைவன் தலைவியின் பெற்றோர்பால் செய்தியனுப்புவான். அவர் அதற்கிசைதலுமுண்டு. இசைவில்லாது நொதுமலர் வரைவு முடிக்க நினைத்தலுமுண்டு. இசையாத நிலையில் உடன்போக்கு நிகழும்.[8]

எட்டுத்தொகை நூல்களில் இடம்பெற்றுள்ள கபிலரின் அகப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் அகப்பொருள் கதையும் மேற்குறித்த கதையும் கதைப்போக்கு நிலையில் ஒத்த தன்மையன அல்லது இரண்டும் ஒன்றேயாகும். ஆனால் கபிலரின் குறிஞ்சிப் பாட்டுக் கதை மேற்குறித்த கதையே எனினும் சொல்லும் முறையால் வேறுபட்டுக் காணப்படுகிறது.

கபிலரின் குறிஞ்சிப்பாட்டு என்பது கதை சொல்லும் மரபின் அடிப்படையிலானதாகும். தமிழின் புராதன அரங்கக் கலையான தெருக்கூத்திலும் தமிழின் நவீன நாடகங்களிலும் 'கட்டியங்காரன்' என்னும் பாத்திரம் கதை சொல்லல் என்ற உத்தியின் மூலம் நாடகத்தை நடத்திச் செல்கிறது. இதே நிலையில் தோழி என்னும் பாத்திரம் கதை சொல்லல் முறையில் சொல்லுவதாகக் குறிஞ்சிப்பாட்டு அமைந்துள்ளது.

தினைப்புனக் காவலுக்குச் சென்ற தலைவி எதிர்பாராத நிலையில் தலைவனைச் சந்திக்கிறாள். இருவருக்கும் காதல் மலர்கிறது. இருவரும் கூடி மகிழ்கின்றனர். வரைதல் வேண்டித் தலைவன் பிரியத் தலைவி மெலிகிறாள். தலைவியின் மெலிவுக்குக் காரணம் காதல் நோய் என்பதை அறியாத தாய், இது தெய்வக் குற்றம் எனக் கருதி, தன் குல வழக்கப்படி வேலனுக்கு வெறியாட்டு எடுக்கிறாள். இந்த நிலையில் தலைவியின் மெலிவுக்குக் காரணம் அவளது காதல் நோய் என்பதை அறிந்திருந்த தோழி நல்ல நேரம் பார்த்துச் செவிலித் தாயிடம்,

> **அன்னாய் வாழிவேண் டன்னை யொண்ணுதல்**
> **ஒலிமென கூந்தலென் தோழி மேனி**
> **விறலிழை நெகிழ்த்த வீவருங் கடுநோய்**
> **அகலு ளாங்க ணறியுநர் வினாயும்**
> **பரவுயுந் தொழுதும் விரவுமலர் தூயும்**
> **வேறுபல் லுருவிற் கடவுட் பேணி**

நறையும் விரையு மோச்சியு மலவுற்று
எய்யா மையலை நீயும் வருந்துதி
நற்கவின் தொலையவும் நறுந்தோள் நெகிழவும்
புட்பிற ரறியவும் புலம்புவந் தலைப்பவும்
(குறிஞ்சி: 1-10)

என்று தொடங்கி உண்மையை உரைக்கிறாள். இதில் தோழி, தெருக்கூத்தின் மற்றும் நவீன நாடகத்தின் கட்டியங்காரன் நிலையில் நின்று, தலைவியின் மெலிவுக்குக் காரணமான காதல் நோய் குறித்துச் செவிலிக்குக் கூறுகிறாள்.

கைக்கிளைக் கதை

கைக்கிளை என்பதனை ஒருதலைக்காமம் என்பர் இலக்கண நூலார். தொல்காப்பியர்,

காமம் சாலா இளமை யோள்வயின்
ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தான்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்துச்
சொல்எதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே (அகத்.50)

என்றவாறு கைக்கிளைக்கு இலக்கணம் குறிப்பார்.

> காம உணர்வு இல்லாத இளமையுடையவளிடம் ஒருவன் இவள் எனக்கு மனைக்கிழத்தி ஆகவேண்டும் என எண்ணி, பெருத்த துன்பத்தை அடைந்தான். தனது நன்மையும் அவளது தீமையும் ஆகிய இவற்றை எடுத்துக் கூறினான் அவள் மறுமொழி தரவில்லை. எனினும் தானே சொல்லி இன்பமடைந்தான்[9]

என்றவாறு கைக்கிளைக்குத் துறை விளக்கம் தரப்படுகிறது. கபிலரின் அகப்பாடல்களில் கலித்தொகையில் மூன்று பாடல்கள் (56, 57, 58) கைக்கிளைத் திணைப் பாடல்களாக அமைந்துள்ளன. இப்பாடல்களின்வழி அறியத்தகும் கதை கைக்கிளைக் கதையாகும்.

கொல்லி மலையில் வல்லவன் ஒருவனால் செய்து வைக்கப்பட்ட பாவை போன்றவளும், நல்ல மகளிரின் நல்ல உறுப்புக்கள் எல்லாவற்றையும் ஒருங்கு சேர்த்து ஒருவடிவாய்ப் படைக்கப்பட்டவளும், கொடி போன்ற நுட்பத்தையும் எட்டுக்கோவையான மேகலையையும் சில புதுத் தொழிலையுடைய ஆடையை அணிந்தவளுமான தலைவி

ஒருத்தியைக் காண்கிறான் தலைவன். அவளின் வனப்பில் மயங்கிய தலைவன், தலைவியிடம் பேசித் தன் விருப்பத்திற்கு இணங்க வைக்கலாம் என முடிவு செய்து, அவளிடம், கண்டவர்கள் காதல் கொள்வதற்குக் காரணமாகிய மான் போன்ற பார்வையையும் மடப்பத்தையும் உடைய நல்லவளே என்றவாறு பலபடத் தலைவியின் நலன் நயந்து பேசுகிறான். ஆனால், தலைவியோ எதையும் காதில் வாங்காது போகிறாள். ஆனால், தலைவனோ அவளை விடாது தொடர்ந்து, மூங்கிலைப் போன்ற திரண்ட தோளையும், மணம் கமழும் நுனி வளைந்த கூந்தலையும், மான் போன்ற பார்வையையும், மயில் போன்ற சாயலையும், உடையவளே! யான் சொல்வதைக் கேட்பாயாக எனத் தலைவன் தலைவியைப் பார்த்துப் பல சொற்களைச் சொல்லியும் அதற்கு விடை சொல்லாமல் தலைவி தன் வீட்டிற்குச் சென்று விடுகிறாள். இந்த நிலையில் தலைவனின் காமநோய் மிகுகிறது. அப்போது தலைவன் தலைவியை நோக்கி, இக்காம நோய் பொறுக்கும் அளவுடையதன்றி மிகுமானால், யான் வருந்தும் மடல் ஏறி நீ அடையக்கூடிய ஒரு பழியை நான் உனக்கு ஏற்படுத்துவேன் என்கிறான்.

இதுவே கலித்தொகைப் பாடல்களின்வழி கபிலர் காட்டும் கைக்கிளைக் கதை ஆகும். இதில் தன்னிடம் காதல் கொள்ளாத தலைவி ஒருத்தியைக் காதல் கொள்ள வேண்டும் என்ற தலைவனின் முயற்சி கதையாக்கப்பட்டுள்ளது.

பெருந்திணைக் கதை

பெருந்திணை என்பது பொருந்தாக் காமம் என்பர் இலக்கண நூலார்.

> **ஏறிய மடல்திறம் இளமை தீர்திறம்**
> **தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்**
> **மிக்க காமத்து மிடலொடு தொகைஇச்**
> **செப்பிய நான்கும் பெருந்திணைக் குறிப்பே**
>
> **(அகத். 51)**

என்றவாறு பெருந்திணை என்பதற்கு இலக்கணம் குறிப்பர் தொல்காப்பியர்.

ஒத்த உருவு முதலியவை இல்லாதவர் மிக்க காமத்தால் தலைவனும் தலைவியும் மாறுபட உரையாடிக் கூடக் கருதுவது என்றவாறு விளக்கப்படும் பெருந்திணைத் துறையில் அமைந்த கபிலரின் பாடல் ஒன்று (62) கலித்தொகையில் இடம் பெற்றுள்ளது.

புணர்ச்சிக் குறிப்பு உடைய தலைவன் புணர்ச்சிக்குக் குறிப்பு இல்லாத தலைவியை வலியச் சென்று தழுவுகின்றான். தலைவி அவனை நாணம் இல்லாதவன் என்று கூறி மறுக்கிறாள். அதற்குத் தலைவன், பூக்கள் நெருங்கியுள்ள மெல்லிய கொத்து நீங்காத கொடி போன்றவளே! 'உன் மேனி தழுவுவதற்கு இனிதாய் உள்ளது. அதனால் தழுவினேன்' என்கிறான். அதற்குத் தலைவி, தங்கட்கு இனிதாய் இருக்கிறது என்பதற்காகப் பிறருக்கு இனிதாய் அல்லாதவற்றை வலியச் சென்று செய்வது இன்பமாகுமா என்று கேட்கிறாள். அதுகேட்ட தலைவன், பாம்பினது பார்வையில் அகப்பட்டு எனக்கு வருத்தம் உண்டாயிற்று. இனி செய்வது அறிந்திலேன் என்று தனது மனத்துக்குச் சொல்லிக் கொண்டு, தலைவியை நோக்கி, களங்கம் இல்லாத சந்திரனைப் போல் விளங்கும் முகமுடைய மகளிரை வலியப் புணர்வதும் ஒரு மணமே ஆகும் என நூல் கண்டது என்கிறான். அதைக்கேட்ட தலைவி நூலில் உயர்ந்த மணம் கூறப்பட்டு உலகத்து ஒழுக்கமும் அதுவாயின், யான் அவனை மறுத்துக் கூறும் சொல்லைச் சொல்லாது செயலற்று வருந்துவானாயின் அதுவே அன்றி, அவனது மனத்தில் முற்பிறப்பில் நானும் அவனும் வேறு அல்லேம் என்ற எண்ணம் உண்டாகியிருக்குமேயானால் என் நெஞ்சே அவனுடன் நமக்கு இனி மாறுபாடு உண்டோ? எனக் கூறிப் புணர்ச்சிக்கு உடன்படுகிறாள்.

மேற்குறித்த கலித்தொகைப் பாடல் வழிக் கபிலர் காட்டும் பெருந்திணைக் கதை இஃது ஆகும்.

கதைக் கோப்பு

நிகழ்ச்சிகளை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புபடுத்திக் காரண காரிய முறையில் (Cause and effect) அமைக்கும் திறத்தால் கதைக்கோப்பு உருவாகிறது என்பர்.[10] எனவே, கதைக் கோப்பில் நிகழ்ச்சிகள் காரண காரியத் தொடர்புடன் அமைந்திருக்கும். அத்துடன், கதைக் கோப்பு எதிர்பார்ப்பையும் ஆவலையும் உண்டாக்கும் தன்மை கொண்டதாகவும் அமையும்.

> கதைக் கோப்பு என்பது அழகமைந்த ஓர் உயிர்ப் பிராணியைப் போல அளவான-ஒழுங்கான, உறுப்பு நலன்களோடு கூடியதாக இருக்க வேண்டும்[11]

எனக் குறிப்பிடும் அரிஸ்டாட்டில், கதைக் கோப்பு, தொடக்கம், நடு, முடிவு என்னும் மூன்று நிலைகளைக் கொண்டு விளங்கும் என்பதை,

> எதனையும் தொடர்ந்து வராமல், ஆனால் பிற்தொடர்ச்சியை உடையது எதுவோ, அதனைத் தொடக்கமென்றும், இதனில் முரண்பட்ட முடிவு என்பது இயல்பாகவே ஏதாவதொன்றனைத் தொடர்ந்ததாயும், பின் தொடர்ச்சி அற்றதாயும் அமையுமென்றும்; நடு என்பது, அதன் இயல்புக் கேற்ப ஒன்றனைத் தொடர்ந்தும் பிறிதொன்றினைத் தொடர்ச்சியாகக் கொண்டும் அமையும்[12]

என்றவாறு விளக்குவதுண்டு. அரிஸ்டாட்டிலின் கருத்து விளக்கத்தின் அடிப்படையில், ஒரு கதையைச் சுவை மிகுமாறு காரணகாரிய முறையில் நடத்திச் செல்லும் பாங்கினைக் கதைக்கோப்பு என்பர்.[13]

பொதுநிலை

கபிலரின் அகப்பொருள் பாடல்களின்வழி அறியப்பட்ட அஃதாவது எட்டுத்தொகைப் பாடல்களின்வழி அறியப்பட்ட அகப்பொருள் கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு அக்கதையின் கதைக் கோப்பினைக் காணின், அக்கதையின் கதைக் கோப்பு காரண காரியத் தொடர்புடன் பொது நிலையில் கீழ்வருமாறு அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

இயற்கைப் புணர்ச்சி
இடந்தலைப்பாடு
பாங்கற் கூட்டம்
பாங்கியிற் கூட்டம்
இரவுக் குறி/பகற்குறி
தலைவி வரைவு வேண்டல்
வரைவு / பொருள்வயிற் பிரிவு
தலைவி ஆற்றாமை / உடல் மெலிவு
தோழி ஆற்றுவித்தல் / பிரிந்த தலைவன் வருகை
தலைவன் வரைவுடம்படுதல்
தலைவன் (தலைவியின் பெற்றோரிடம்) வரைவு வேண்டல்
பெற்றோர் வரைவுடம்படல் (அல்லது)
உடன்போக்கு

மேற்குறிக்கப்பெற்ற கதைக் கோப்பினை நிகழ்வுகளின் தொகுப்பு என்றும் சுட்டலாம். களவு வாழ்க்கை தொடங்கி, திருமணம் என்பதான தலைவன் தலைவியரின் கற்பு வாழ்க்கை வரையிலான பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்க்கையில் மேற்குறித்த நிகழ்வுகள் ஒவ்வொன்றும் ஒன்றுடன் ஒன்று பிரிக்கவியலாத தொடர்புடையனவாகும்.

கபிலரின் பாடல்கள் இடம்பெற்றுள்ள தொகை நூல்கள் ஒவ்வொன்றிலும் மேற்குறித்தவாறு கதைக்கோப்பு அமைந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது. சான்றுக்கு அகநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை, கலித்தொகை ஆகிய தொகை நூல்களில் கதைக்கோப்பு அமைந்திருக்கும் பாங்கினைக் கீழ்வருமாறு சுட்டலாம்.

அகநானூறு

இரவுக் குறி	12/128	
பகற்குறி வேண்டல்	18/218	இவை வரைவு
இரு குறியும் மறுத்தல்	118	வேண்டியநிலையில் அமைந்தனவாகும்
சிறைப்புறம் இருந்த தலைவனிடம் குறிகளின் ஏதம் உரைத்தல்	248 / 278	
தலைவன் பிரிவானாயின் தலைவி இருப்பாள் எனத் தோழி உரைத்தல்	238	
தாயின் ஐயம் உரைத்தல்	158	
தலைவிக்கு வீட்டுக் காவல்	2	
தலைவன் வரைவு உடன்பட்டமை	42	

நற்றிணை

இயற்கைப் புணர்ச்சி	13
வரும் நெறியின் ஏதம் கூறி வரைவு வேண்டல்	336/353
இற்செறிப்பு	222/253/368/373/376/267
பிரிவு	225
தலைவியைத் தோழி ஆற்றுவித்தல்	309
நன்நிமித்தம் மூலம் தலைவன் வருகையை அறிதல்	65
தலைவன் வருகை	59
தலைவி கூற்று மறுத்தல்	32

உடல்	217
தலைவன் பாணனைத் தூதுவிடல்	291

குறுந்தொகை

இயற்கைப் புணர்ச்சி களவு மணம்	25
தலைவியைக் காணாத தலைவனின் ஏக்கம்	95/100/142
இரவுக்குறி	18/153/355
இரவுக்குறியில் தலைவன் வராமைக்காகத் தலைவி வருந்துதல்	121
குறியிடம் பெயர்த்தல்	198
தோழியிற் கூட்டம் முடிந்து பிரிந்த தலைவனுக்காகத் தலைவி வருந்துதல்	13
தலைவன் சிறைப்புறமிருத்தல் தலைவி வரைதல் வேண்டடல்	246/357
வரைவிடை வைத்துப் பிரிதல்	225
பிரிவின் வருத்தம் (தலைவியின் ஆற்றாமை)	24
பிரிவைப் பொறுக்க இயலாமை	38
தோழி ஆற்றுவித்தல்	249/264/288/361
தலைவனுக்காகத் தெய்வத்திடம் வேண்டல்	87
தலைவன் பொருள் முற்றி மீண்டும் வருவான் என்ற தலைவியின் நம்பிக்கை	187
தலைவன் தூது	108
பெற்றோர் வேற்று வரைவு ஏற்பாடு செய்தல்	208/385

தோழி உடன்போக்கு ஏற்பாடு செய்தல்	114

கலித்தொகை

தலைவன்/தலைவி கூட்டம் இயற்கைப் புணர்ச்சி (அல்லது) இடந்தலைப்பாடு	37
கூட்டம் நிகழ்ந்தமையைத் தோழி அறிதல்	63
தலைவி நாணுதல்	55
தோழியிற் கூட்டம்	50/60/61
இரவுக் குறியின் ஏதம் கூறல்	52
பகற்குறி வேண்டல்	49
குறியிடம் குறித்தல்	46
அலரின் பொருட்டு வரைதல் வேண்டல்	44
தலைவன் பிரிவு	53
தலைவியின் ஆற்றாமை	42
தோழி ஆற்றுவித்தல்	43
பிரிந்த தலைவன் கூடுதல்	64
தலைவன் வரைவுடன்படல்	38
தலைவன் வரைவு உடன்பட்டமை அறிந்து தலைவி தோழி வள்ளைப் பாட்டு பாடி மகிழ்தல்	40
தோழி வரைதல் வேண்ட பெற்றோர் வரைவு மறுத்தலும் பின் உடன்படலும்	39
உடன்படல்	41/45

பொது நிலையிலும் தனித்த நிலையிலும் கபிலரின் எட்டுத்தொகைப் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் அகப்பொருள்

கதையின் கதைக்கோப்பு மேற்குறித்தவாறு அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

குறிஞ்சிப் பாட்டு

பத்துப்பாட்டுள் ஒன்றாகக் கபிலர் பாடியுள்ள குறிஞ்சிப் பாட்டின் கதைக் கோப்பு,

தலைவியின்உடல் மெலிவு

தாய் காரணம் காண முயலுதல்

தெய்வவழிபாடு தோழி அறத்தொடு நிற்றல்

என்றவாறு அமைந்திருக்கிறது. இக் கதைக் கோப்பு என்பது கதைக்கான முன்னோட்டமே ஆகும். தோழி அறத்தொடு நிற்றல் என்ற நிலையிலேயே கதை தொடங்குகிறது. எனவே, குறிஞ்சிப் பாட்டுக் கதைக்கோப்பு அமைப்பு என்பது பொதுநிலையில் முன்னர்க் குறிக்கப்பட்ட அகப்பொருள் கதைக்கோப்புக் கொண்ட தாகவே அமைந்திருக்கக் காணமுடிகிறது. எனினும் சில சேர்க்கை களும் காணத்தக்கனவாக உள்ளன. அந்த வகையில் குறிஞ்சிப் பாட்டின் வழியிலான அகப்பொருள் கதையின் கதைக்கோப்பினை,

- தினைப் புனைத்தில் தலைவி தோழியுடன் மகிழ்ந்திருத்தல்
- களிறு தேடித் தலைவன் தினைப்புனம் வருதல்
- களிறு கண்டு தலைவி தோழி மிரளுதல்
- தலைவியின் நடுக்கத்தைத் தலைவன் போக்குதல்
- தலைவன் - தலைவி கூடல்
- இல்லறம் ஏற்பதாய்த் தலைவன் கூறல்
- தலைவன் பிரிவு
- தலைவியின் வருத்தம்
- இரவுக்குறி
- இரவுக்குறியின் ஏதம் அறிந்து தலைவி வருந்துதல்
- தலைவியின் உடல் மெலிவு

என்றவாறு வகைப்படுத்திச் சுட்டலாம்.

கதைக்கோப்பு அமைப்பு

கதைக் கோப்பின் சிறப்பான அமைவிற்குக் காரண காரியத் தொடர்பு மிகவும் இன்றியமையாததாகும். அத்துடன் நிகழ்ச்சிப்

போக்கில் ஏற்றமும் இறக்கமும் (Rise and Fall) பொருந்தியிருத்தல் அவசியமாகும். கதை வளர்ந்து முதிர்ச்சி பெற்று முடிவு பெறும் நிலையே கதைக் கோப்பு அமைப்பு எனக் குறிப்பிடுவதுண்டு. இதனையே நாடகவியல் 'நாட்டியக் கட்டுரையாகிய சந்தி' எனக் குறிப்பிடுகிறது. ஐவகைச் சந்தி, முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என்றவாறு கதை அமைப்பிற்கு அடிப்படை அலகாகக் கொள்ளப்படும் ஐவகைச் சந்திகளை நாடகவியல் கீழ்வருமாறு விளக்குகிறது.

முகம்

நாடகத்தின்கண் எடுத்துச் சொல்லப்பட்ட கதையானது செவ்வியதாகத் தொடங்கப் பெற்று, நன்கு உழுத வயலில் விதைக்கப்பட்ட விதையானது முளைத்து வெளிப்படுதல் போல்வது முகம் என்று சொல்லப்படும். இதனை,

எடுத்துரை கதைதா னினிமையிற் றொடங்கி
யுழவினாற் சமைந்த பூழியு ளிடுவிதை
முளைத்துத் தோன்றுதல் போல்வது முகமே *(33)*

என்றவாறு நாடகவியல் குறிப்பிடுகிறது.

பிரதிமுகம்

பிரதிமுகம் என்பது வளர்ச்சியைக் குறிப்பதாகும். முளை தோன்றியது முதல் இலைகளும் தழையப்பெற்று நாற்று என்று சொல்லும்படி நிகழ்வது பிரதிமுகமாகும். இதனை நாடகவியல்,

முளைத்தன் முதலா விலையும் பெற்று
நாற்றென நிற்பது பிரதிமுகமே *(34)*

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறது. இந்நூற்பாவிற்கு, ''முளைத்த பிறகு இலைகள் பெற்றுத் தழைத்துத் தோன்றும் தன்மை போல், முகமாகத் தோன்றிய விடயம் முதிர்வது பிரதிமுகமாகும்''[14] என்றவாறு உரைவிளக்கம் கூறப்படுவது நோக்குதற்குரியதாகும்.

கருப்பம்

நாற்றாக நின்றது வளர்ச்சியுற்று முதிர்ந்தவிடத்துக் களைகள் பல செறிய அவை நீங்கி உள்ளீடு நன்றாக வாய்ந்து நிற்பதனை ஒப்பது கருப்ப சந்தியாகும்[15] என்று கருப்பம் குறித்து விளக்குவர். இதனை, நாடகவியல்,

நாற்று முதலாக் கருவு முதிர்ந்துழிக்
களைபல செறியக் கட்டவை யொழிதலும்

பொருணனி பொதிந்து நிற்பது போல்வது
கருப்ப மென்னக் கழறினர் பெரியோர் **(35)**

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறது.

விளைவு

இது தீர்வு எனவும் குறிக்கப்படும் தன்மையினை, "விலங்கு கடிந்த பின் காய்த்துத் தாழ்வது போல்வது என்ற உவமை கதைக் கோப்பின் நான்காம் பகுதியாகிய தீர்வினை விளக்குவதாகும்"[16] என்னும் குறிப்பின் வழி அறிய முடிகிறது.

முற்றி நின்ற கதிர்திரண் டிடுதலு
மிலங்கும் கதிர்கறி விலங்கு கடிந்த பின்
காய்த்துத் தாழ்வது போல்வது விளைவு **(36)**

என்னும் நாடகவியல் நூற்பாவின் வழி "முதிர்ந்து நின்ற கதிர்கள் நன்கு வளர்ந்து விளங்குதலும், அக்கதிர்களைத் தின்னும் விலங்குகளை விரட்டிய பிறகு கதிர்கள் நன்றாய்ப் பழுத்துத் தலை சாய்வது போல்வது" விளைவு என்பதும் அறியப்படும்.

துய்த்தல்

முற்றிய கதிர்களை அறுத்து, நல்ல நெற்குவைகள் செய்து, களத்தினின்றும் வீட்டிற்குக் கொண்டு போய்த் தாமும் தம் இனத்தாரும் உண்டு மகிழ்வது போன்றது துய்த்தலாகும். இதனை,

காய்த்த கதிரினை யறுத்து நற்பொலி
செய்து கொண்டுபோ யுண்டு மகிழ்வது
போல்வது துய்த்தல் புகலுங் காலே **(37)**

என்னும் நாடகவியல் நூற்பாக் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

மேலை நாடகக் கதைக் கோப்பு அமைப்பு

நாடகவியல் ஆசிரியர் வி.கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் குறிப்பிடும் ஐந்துவகைச் சந்திகளை, அஃதாவது நாடகக் கதைக் கோப்பைக் குஸ்டாவ் பிரேடோக் (Gustav Freytag) என்னும் ஜெர்மனிய நாட்டுத் திறனாய்வாளர் ஐந்து பகுப்புகளாகப் பிரித்து விளக்குகிறார்.[17] அவை:

அறிமுகம் அல்லது தொடக்கம் (Introduction or Exposition)

வளர்ச்சி (Rising Action)

உச்சம் (Crisis or Climax)

தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி (Resolution or falling action)

விளைவு அல்லது முடிவு (Catastrophe)

என்பனவாகும். இவ்வைந்து பகுப்புக்களில் வளர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக அமையும் முரண் குறித்தும் அறிதல் அவசியமாகும்.

அறிமுகம் / தொடக்கம்

இதுவே கதையின் முதற்பகுதியாகும். இம்முதற் பகுதியில் கதை மாந்தர்களும் நிகழ்ச்சிகளும் அறிமுகப்படுத்தப்பெறும். முரண் தொடக்கமும் இப்பகுதியில் இடம் பெறும்.

முரண்

இரண்டு மாறுபட்ட கருத்துக்கள் அல்லது உணர்ச்சிகளுக்கிடையே ஏற்படும் மோதல் காரணமாகத் தோன்றுவது முரண் எனப்படும். நாடகங்களில் குறிக்கப்படும் அடிப்படை முரண்பாடுகளை மூன்றாகக் கொள்ளலாம். அவை,

1. ஒருவன் மற்றவனோடு முரண்படுதல்
2. ஒருவன் தனக்குள் முரண்படுதல்
3. ஒருவன் வெளிப்புறச் சக்திகளோடு முரண்படுதல்

என்பனவாகும். இவற்றோடு ஒரு கூட்டம், மற்றொரு கூட்டத்தோடோ, அதிகாரத்தை எதிர்த்தோ முரண்படுதலைச் சேர்த்துக் கொள்ளலாம் என்பர்.[18] முரண் தொடங்குதற்குக் காரணமாக உள்ளதைத் தூண்டும் சக்தி (Exciting force) என்று பிரேடாக் குறிப்பதாகக் குறிப்பிடுவர்.[19]

வளர்ச்சி

முரண் தொடக்கத்திலிருந்து படிப்படியாக வளர்தல் வேண்டும். இடையிடையே சிக்கல்களைப் படைத்து நிகழ்ச்சிகள் கோவையாகவும் இயல்பாகவும் அமையுமாறு செய்தல் வேண்டும். கதைக் கோப்பின் வளர்ச்சிக்குத் துணை செய்யும்படியாகவோ முதன்மைக் கதைமாந்தரைப் பற்றி முக்கியமான செய்திகளைத் தருவதாகவோ அமைதல் வேண்டும்.[20]

உச்சம்

முரண்பட்ட இரண்டு ஆற்றல்களும் தத்தம் வலிமையைத் தொடர்ந்து சமநிலையில் செலுத்த முடியாது. ஒன்றன் ஆற்றல் இன்னொன்றனை மீறுவது கதை வளர்ச்சியின் முன்போ பின்போ

ஏற்படும். இதனை உச்சம் (Climax or Crisis) என்பர். உச்சம் இயற்கையாகவும் முன் நிகழ்ச்சிகளின் விளைவாகவும் தோன்றுதல் வேண்டும்.[21]

தீர்வு

உச்சத்தைக் கடந்ததும் நிகழ்ச்சியின் போக்கு முடிவை நோக்கிச் செல்லும். இப்பகுதி தீர்வு அல்லது வீழ்ச்சி (Denouement of falling action) எனப்படும்.[22]

முடிவு

முடிவு என்பது முன் நிகழ்ச்சிகளின் பொருத்தமான விளைவாக அமைதல் ஆகும்.

மேற்கண்டவாறு கதைக் கோப்பு ஐந்து பகுதிகளாகப் பிரித்து விளக்கப்படுவது அறிதற்குரியதாகும். இங்கு,

> பொதுவாக நாடக வளர்ச்சி நிலையை, ஐந்து சந்திக் கூறாகப் பிரித்துக் காட்டுவர். ஒரு சிக்கலைக் கொண்டு நாடகம் வளர்க்கப்பெறும். முதலில் நிகழ்ச்சியை அறிமுகப்படுத்தி, சிக்கலைக் கூறி, அது வளர்ந்து உச்ச நிலை அடையும். அதற்கு மேல் அது தீரும் நிலையை எட்டி முடிவுறும்[23]

என்னும் குறிப்பை நோக்கலாம். மேற்குறித்தவாறு கதைக்கோப்பு அமைப்பு ஐந்து பகுப்புக்களாகப் பகுத்து விளக்கப்படக் காணப்படினும் இதற்கு அடிப்படையாக நோக்கத்தையும் குறிப்பிடலாம்.

கபிலர் பாடியுள்ள அகப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் அகப் பொருள் கதையின் அல்லது கபிலரின் அகப்பாடல்களின் நோக்கம் என்பது பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்வைக் காட்டுதல் எனலாம்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் கதைக்கோப்பு அமைப்பு

கபிலர் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் அகப்பொருள் கதைகளின் கதைக்கோப்பு அமைப்பைக் கீழ்வருமாறு வகைப்படுத்திக் காட்டலாம்.

தொடக்கம்

இயற்கைப் புணர்ச்சி.

வளர்ச்சி

புணர்தல் - இடந்தலைப்பாடு, பாங்கற் கூட்டம், பாங்கியிற் கூட்டம்.

உச்சம்

இரவுக்குறி - இரவுக்குறியின் தலைவன் வரும் நெறியின் ஏதம் உரைத்தல்

பகற்குறி - பகற்குறியினால் ஏற்படும் அலரின் பொருட்டு அச்சம் கொண்டு வரைதல் வேண்டடல்.

வீழ்ச்சி

பிரிவு - வரைவிடை வைத்துப் பொருள் வயிற்பிரிதல், இதன் பொருட்டுத் தலைவி ஆற்றாமை கொண்டு உடல் மெலிதல்.

முடிவு

தலைவன் வரைந்து கொள்ள வருதல்

தமர் உடன்படல் அல்லது உடன்போக்கு

இயற்கைப் புணர்ச்சியின் மூலம் தொடங்கிய தலைவன் - தலைவியரின் களவு வாழ்க்கை இடந்தலைப்பாடு, பாங்கற் கூட்டம், பாங்கியிற் கூட்டம் என வளர்ச்சி நிலையை நோக்கி நகர்கிறது. தலைவன்-தலைவி கூட்டம் இரவுக்குறியிலும் பகற்குறியிலும் தொடர்ந்து நிகழ்ந்திட; இரவுக்குறியில் தலைவன் வரும் நெறியின் ஏதம் கண்டும், பகற்குறியில் தலைவன் வருவதால் அலர் உண்டாவது கண்டும் அச்சம் கொள்ளும் தலைவி வரைதல் வேண்டிடக் கதை உச்சநிலையை அடைகிறது. தலைவியை வரைதல் வேண்டித் தலைவன் வரைவிடை வைத்துப் பொருள் தேடும் பொருட்டுப் பிரிந்திடத் தலைவி உடல் மெலிவு பெறுகிறாள். இந்த நிலையில் கதையில் ஒரு வீழ்ச்சி ஏற்படுகிறது. பிரிந்த தலைவன் வரைய வந்து, வரைவு வேண்டுகிறான். தமர் வரைவுடம்படுகின்றனர். அல்லது உடன்போக்கு நிகழ்கிறது என்ற நிலையில் கதை முடிவை எய்துகிறது.

மேற்குறித்தவாறு அகப்பொருள் கதையில் கதைக்கோப்பு அமைப்பு அமைந்து காணப்படுவது குறித்தற்குரியதாகும்.

களமும் காலமும்

எந்த ஓர் இயக்கமும் ஏதாவதொரு களத்தில், ஏதாவதொரு காலத்தில் மட்டுமே நிகழ முடியும் என்பது ஓர் அறிவியல் உண்மை[24] ஆகும். எனவே, ‘அரங்கின்றி வட்டாட முடியாது’ என்பது போலக் களம் இன்றி நிகழ்வு என்பது சாத்தியம் இல்லை எனலாம். இது காலத்திற்கும் பொருந்தும், களம் என்பது எது என்பதற்கு இலக்கணம் கூறும் நாடகவியல்,

பகருமோ ரிடத்தினே நிகழ்ந்திடு காட்சியைக்
களமென மொழிப மிளிர்மேற் றிசையோர் (191)

என்றவாறு குறிப்பிடக் காணலாம். கதை நிகழிடம் களம் எனக் கொள்ளப்படும். களம் என்பதே நவீன நாடகர்களால் தளம் எனக் குறிக்கப்படுகிறது. அரங்கக் கலையின் அடிப்படையாகத் தளம் குறிக்கப்படுவதை,

> உயர்ந்த நிலயிலுள்ள அறிவுத் தளத்திலும், ஆழமான நிலையிலுள்ள உணர்ச்சித் தளத்திலும் இடையறாது நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் தள, காலத்தைத் தாண்டிய கருத்துப் பரிமாற்ற அனுபவமே அரங்கக் கலையின் அடிப்படையானதும் முடிவானதுமான நிலையாகும்.[25]

என்னும் நாடக அறிஞர் இ. அல்காஷியின் கூற்றால் அறியலாம். நாடகக் கலையைப் பொறுத்தவரையில் களம் எனப்படும் தளம் மூன்று நிலைகளில் அமைந்து விளங்கும் பாங்கினை,

> முதல் நிலை, நடிகர்கள் ஆடுகின்ற களமாகும். இரண்டாவது நிலை, இவ்வாடுகளத்தில் நடிகர்கள் ஆடும் போது அவர்கள் மாற்றித் தருகின்ற நாடகத்திற்குரிய தளங்களாகும். மூன்றாவது நிலையே இவ்விரு நிலைகளையும் தாண்டிய குறியீட்டளவில் கொள்ளப்படும் தத்துவார்த்த நிலையிலுள்ள தளமாகும்[26]

என்றவாறு சே. இராமானுசம் விளக்கிக் காட்டக் காணலாம். மேற்கண்டவாறு களம் எனப்படும் தளம் பற்றிக் கூறப்படும் கருத்துக்கள் எல்லாம் அரங்கக்கலை என்ற நிலையில், கதை அல்லது நிகழ்வு நிகழ்த்தப்படும் களத்தைக் குறிக்கின்றனவாகவே உள்ளன. நாடக நிகழ்த்தல் என்ற நிலையில் மேற்கண்ட கருத்துக்கள் பொருத்தப்பாடுடையன. ஆனால், கபிலரின் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகளைக் காணுதல் என்ற நிலையில் கபிலரின் பாடல்கள் காட்டும் களத்தையும் சுட்டும் காலத்தையும் நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. கபிலர் பாடியுள்ள அகப்பாடல்களில் பெரும்பான்மை குறிஞ்சித் திணைப் பாடல்களாகும். பாலை, முல்லை. மருதம், நெய்தல் திணைப் பாடல்களும் கபிலரால் பாடப்பட்டுள்ளன.

குறிஞ்சித்திணை பற்றியன 193 ....அகநானூற்றில் பாலைத் திணையில் ஒன்றும், நற்றிணையில்

> முல்லைத் திணையில் ஒன்றும், மருதத்திணையில் ஒன்றும், குறுந் தொகையில் நெய்தல் திணையில் ஒன்றுமாக இவரால் பாடப்பட்டுள்ளன[27]

என்னும் தமிழண்ணல் குறிப்பு கபிலர் பாடியுள்ள பாடல்களைத் திணை அடிப்படையில் வகைப்படுத்திக் காட்டும். தமிழண்ணல் குறிப்பிடாத நிலையில் நெய்தல் திணையில் கபிலர் பாடிய இரண்டு பாடல்கள் (267, 291) நற்றிணையில் இடம் பெற்றுள்ளன.

பாடல்களில் நாடகக் கூறுகளைக் காணுதல் என்ற நிலையில் பாடலின் திணையை அடிப்படையாகக் கொண்டும் பாடல்களில் சுட்டப்படும் இடங்களைக் கொண்டுமே களம் குறிக்கப்பட வேண்டியுள்ளது. ஐந்திணைகளுக்கும் உரிய உரிப் பொருள் குறித்துக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியர்,

> **முதல்கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே**
> **நுவலும் காலை முறை சிறந்தனவே**
> **பாடலுள் பயின்றவை நாடுங் காலை** **(அகத். 3)**

என்றவாறு குறிப்பிடக் காணலாம். மேற்கூறப்பட்ட மூன்று பொருள்களுள் முதல் பொருள் என்பது,

> **முதல்எனப் படுவது நிலம்பொழுது இரண்டின்**
> **இயல்புஎன மொழிப இயல்புணர்ந் தோரே**

என்றவாறு நிலம், பொழுது எனக் குறிப்பிடப்படும். தொல்காப்பியர் நிலம், பொழுது எனக் குறிப்பிடுவதையே நாடகம் என்ற நிலையில் களம், காலம் எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். கபிலரின் பாடல்களின் வழி அறியப்படும் களம், காலம் குறித்த செய்திகளைத் திணை அடிப்படையில் இப்பகுதி ஆராய்கிறது.

குறிஞ்சி

குறிஞ்சித்திணைக்குரிய பின்புலத்தை அஃதாவது நிலத்தை மலையும் மலை சார்ந்த இடமும் எனக் குறிப்பர். குறிஞ்சித் திணைக்குரிய முதற் பொருளாகக் குறிக்கப்படும் மலை, அருவரை, உயர்வரை, ஓங்கல், வெற்பு, ஓங்குமலை, குன்றம், சிலம்பு, துறுகல், பெருவரை, மணிவரை, மணிநெடுங்குன்று, மால்வரை நெடுமலை, வெற்பு என்னும சொற்களால் குறிக்கப் பெறுகிறது.[28]

உலக்கை கொண்டு நெல் முதலியவற்றைக் குற்றும் போது பாடப்படும் வள்ளைப் பாட்டைத் தலைவியும் தோழியும் பாடுகின்றனர். அப்பாட்டில்,

இடி உமிழ்பு இரங்கிய விரவுப் பெயல்நடுநாள்
கொடி விடுபு இருளிய மின்னுச் செய் விளக்கத்துப்
பிடியொடு மேயும் செய்புன் யானை
அடிஒதுங்கு இயக்கம் கேட்ட கானவன்
நெடுவரை ஆசினிப் பணவை ஏறி
கடு விசைக் கவணையில் கல்கை விடுதலின்
இறுவரை வேங்கையின் ஒள்வீ சிதறி
ஆசினி மென் பழம் அளிந்தவை உதிராத்
தேன் செய் இறாஅல் துளைபடப் போகி
நறுவடி மாவின் பைந் துணர் உழக்கி
குலையுடை வாழைக் கொழு மடல் கிழியாப்
பலவின் பழத்துள் தங்கும் மலை (கலி. 41:5-16)

என்றவாறு தலைவனின் மலைவளம் கூறப்படுகிறது.

காந்தள் பூ மணம் கமழ்கின்ற, பார்த்தவர் கண்ணைத்
தன்னிடத்தே வாங்கிக் கொள்ளும் கரிய மலை
(கலி. 39:15)

மூங்கில் ஒலிக்கும் முழைஞ்சையுடைய மலை
(கலி.40:8-10)

முருகன் உறையும் மலை (கலி.40:11)

அசையும் மூங்கிலையுடைய மலை (கலி.43:29)

இருள் தூங்கும் சோலை, இலங்குநீர் மலை
(கலி.50:5)

சுரபுன்னை மரங்கள் நெருங்கிய மலை (கலி. 53:1)

நெடுந்தொலைவில் உயர்ந்து தோன்றும் உயர்ந்த
பக்க மலைகளையுடைய வானத்தை அளாவிய
பெரிய மலை (அகம்.42:12-14)

வேரல் வேலி வேர்க்கோட் பலவின் சாரல்
(குறு.18:1-2)

கான மஞ்ஞை அறைஈன் முட்டை
வெயில் ஆடு முசுவின் குருளை உருட்டும் - மலை
(குறு. 38:1-3)

புலவி தீர அளிமதி இலைகவர்பு
ஆடு அமை ஒழுகிய தண்நறுஞ் சாரல்
மென்நடை மரையா துஞ்சும் - நன்மலை
(குறு.115:2-5)

கன்றுதன் பயமலை மாந்த முன்றில்
தினைபிடி உண்ணும் - பெரிய மலை *(குறு.225:1-2)*

வெண்மையான அருவிகளையுடைய அழகிய மலை
(நற். 32:23)

பலவாகிய உயர்ந்து வளர்ந்த மலை
சுரபுன்னையும் வாழைகளும் பொருந்திய மலை
(நற். 222:1-2)

மேகம் தவழும் கரிய மலை *(நற். 373:3)*

என்றவாறு குறிஞ்சித்திணைக்குரிய முதற்பொருளாக அமையும் மலை, தலைவனோடு பொருத்தி, தலைவனின் மலை என்பதாகக் கபிலரின் பாடல்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

குறிஞ்சித்திணைக்குரிய ஊர் சிறுகுடி என்று குறிப்பிடப்படும். சிறகுடிப் பாக்கம், சிற்றூர் என்னும் பெயர்களிலும் குறிஞ்சித்திணைக்குரிய முதற்பொருளாம் நிலம் எனப்படும் களம் குறிக்கப்படக் காணலாம்.[29]

பகற்குறியும் இரவுக்குறியும் மறுத்து வரைவு வேண்டிய தோழி, தலைவனின் அழகைப் போற்றும் வகையில்,

கறங்குவெள் அருவி பிறங்கும் மலைக் கவாஅன்
தேம்கமழ் இணர வேங்கை சூடி
தொண்டகப் பறைச் சீர் பெண்டிரொடு விரைஇ
மறுகில் தூங்கும் சிறுகுடிப் பாக்கத்து
இயல் முருகு ஒப்பினை *(அகம். 118:1-5)*

என்றவாறு குறிப்பிடுகையில் தலைவியின் ஊராகச் 'சிறுகுடிப்பாக்கம்' குறிக்கப்படக் காணமுடிகிறது.[30] இதே போன்று, இரவுக்குறி வந்த தலைவனிடம் இரவுக்குறியின் ஏதம் உரைத்த தோழி,

வேங்கை கமழும் எம் சிறுகுடி *(குறு. 355:6)*

என் கூறுவதில் தலைவன் ஊர் சிறுகுடி என்பது அறியப்படுகிறது.

மால்வரை இழிதரும் தூவெள் அருவி
கல்முகைத் ததும்பும் பல்மலர்ச் சாரற்
சிறுகுடி *(குறு.95:1-3)*

அருவிப் பரப்பின் ஐவனம் வித்திப்
பருஇலைக் குளவியொடு பசுமரல் கட்கும்
காந்தள் அம்சிலம்பில் சிறுகுடி *(குறு.100:1-3)*

என்றவாறும் 'சிறுகுடி' குறிக்கக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறு 'சிறுகுடி' என்று குறிக்கப்படும் இடமெல்லாம் சிற்றூர் என்ற பொருளிலேயே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. நற்றிணையில் 'பேரூர்' அல்லாத சிலவாய அழகிய, சேரிகளையுடைய சிற்றூர் என்பதான குறிப்பு காணப்படுவது நோக்குதற்குரியதாகும்.[31]

குறிஞ்சித்திணைக்குரிய பெரும்பொழுது கூதிர்க் காலம் மற்றும் முன்பனிக் காலம்; சிறுபொழுது யாமம் ஆகும். யாமம் என்பதை நள்ளிரவு எனக் கொள்ளலாம்.[32]

இரவுக்குறி வந்த தலைவனிடம், இரவுக்குறியின் ஏதம் உரைத்த தோழி,

நீர்பரந்து ஒழுகலின் நிலம்கா ணலரே
எல்லை சேறலின் இருள்பெரிது பட்டன்று
பல்லோர் துஞ்சும் பானாள் கங்குல்
யாங்கு வந்தனையோ ஓங்கல் வெற்ப! (குறு. 355:2-5)

என்றும்,

அரவுஎறி உருமோடு ஒன்றிக் கால்வீழ்ந்து
உரவு மழைபொழிந்த பானாட் கங்குல்
(அகம்.182:9-10)

என்றும் குறிஞ்சித்திணைக்குரிய பொழுதாகிய காலம் குறிக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம்.[33]

முல்லை

முல்லைத்திணைக்குரிய களம் என்பதும் காடும், காடு சார்ந்த இடமுமாகும். வினைமுற்றி மீளும் தலைவன் தேர்ப்பாகனிடம் கூறும்போது,

எம்மை நினைந்து வாழும் எம் காதலி தங்கியிருக்கும்
ஊர், வன்புலத்ததாகிய காட்டின்கண் உள்ளது
(நற். 59)

என்று கூறுவதில் முல்லைநிலத் திணைக்குரிய களம் காட்சி நிலையில் காட்டப்படுகிறது எனலாம்.

உடும்பு கொரீஇ வரிநுணல் அகழ்ந்து
நெடுங்கோட்டுப் புற்றத்து ஈயல் கெண்டி
எல்லுமுயல் எறிந்த வேட்டுவன் அஞ்சுவல்
பல்வேறு பண்டத் தொடை மறந்து இல்லத்து
இருமடைக் கள்ளின் இன்களி செருக்கும் (நற்.59:1-5)

என்னும் பாடலில் பகற்பொழுது முழுவதும் முயல் வேட்டையாடிய வேடன் இல்லம் திரும்பி, கள்ளுண்டு மகிழ்ந்திருத்தலைக் குறிப்பதானது மாலைக் காலத்தைக் குறிப்பதாகும். அந்த வகையில் இப்பாடல் முல்லைத்திணைக்குரிய காலத்தைக் காட்டி நிற்கிறது எனலாம்.[34]

நெய்தல்

நெய்தல் திணைக்குரிய நிலம் கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும் ஆகும். தோழி காப்புக் கைம்மிக்குக் காமம் பெருகிய காலத்துச் சிறைப்புறமாக,

தன்னொடு புணர்த்த இன்அமர் கானல்
தனியே வருதல் நனிபுலம்பு உடைத்தென

(நற்.267:6-7)

என்றவாறு சொல்லியதில் நெய்தல் திணைக்குரிய களமாகிய கடற்கரைச் சோலை குறிப்பிடக் காணப்படுகிறது. இதில்,

உணங்குதினை துழவும் கைபோல. . . . . **(நற். 267:4)**

என்பதில் திணைக்குரிய இல்வயிற்செறித்த காலம் குறிக்கப்படுகிறது.

மருதம்

மருதத்திணைக்குரிய நிலம் வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும் ஆகும். நற்றிணை 320ஆம் பாட்டு கபிலர் பாடிய மருதத்திணைப் பாடலாகும். இப்பாடலில்,

ஓரிக் கொன்ற ஒரு பெருந்தெருவில் **(நற். 327:5)**

என்றவாறு தெரு களமாகக் காட்சி நிலையில் காட்டப்படுகிறது.

உடை, ஒப்பனை

பாத்திரத்தின் தன்மையைப் பிரதிபலிக்க ஒப்பனை மிக இன்றியமையாதது என்ற நிலையில் பாத்திரங்களுக்கேற்ப நடிகர்களை உருமாற்றம் செய்வதே ஒப்பனை எனப்படும்.[35] இதே போன்று பாத்திரப் படைப்பிற்கேற்ப உடைகளை அணிந்து கொள்ள வேண்டியது மிகவும் முக்கியமானதாகும். அணிந்து கொள்கின்ற உடைகள் பாத்திரத்தின் தன்மையினைப் பிரதிபலிக்கச் செய்கின்றன[36] என்று குறிப்பிடும் க. இரவீந்திரன், பாத்திரத் தன்மையைப் பார்ப்போருக்கு வெளிப்படுத்துவதோடு, அதை அணிந்துள்ள நடிகருக்கு நடிப்புக்கேற்ற சூழலை வழங்குவனவாகிய உடைகள் நாடக மேடையில் பெரும் பங்கு

வகிக்கின்றன.[37] என்றும் குறிப்பிடுவார். உடை, ஒப்பனை என்ற நிலையில் அம்மேடை நாடக நிகழ்வில் பங்கேற்கும் நடிகர்களுக்குப் பொருத்தப்பாடு உடையன ஆகும். கபிலரின் அகப் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகளைக் காணுதல் என்ற நிலையில் கபிலர் படைத்துக் காட்டும் அகப்பாடல் மாந்தர்களுக்கு உடை என்பது அணிவிக்கப்படுவதோடு ஒப்பனை என்பது செய்விக்கப்படுவதோ அல்ல. இருப்பினும், பாத்திரத்திற்கேற்ற உடையும் பாத்திரப் பண்புக்கேற்ற ஒப்பனையும் செய்யப்பட்டுக் கபிலரின் அகப்பாடல் மாந்தர்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

பாடல் ஆசிரியர் என்ற நிலையில், தாம் படைத்துக் காட்டும் கதை மாந்தர்களின் தோற்றப் பொலிவைக் காட்ட முற்படும் கபிலர், மேடை நாடக உடை, ஒப்பனைக் கலைஞர் நிலையில் நின்று நாடக மாந்தர்களாக மாறும் நடிகர்களுக்கு மேற்கொள்ளப்படும் உடை, ஒப்பனைகளைத் தாமே மேற்கொண்டு தம் கதை மாந்தர்களை நடிகர் என்று அறிந்து கொள்ளத்தக்கவர்களாகப் படைத்துக் காட்டுகிறார் எனலாம்.

கபிலர் படைத்துக் காட்டும் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகிய குறிப்பிடத்தக்க கதை மாந்தர்களின் உடை, ஒப்பனை குறித்த செய்திகளைக் கபிலரின் பாடல்களின் வழி நின்று கீழ்வருமாறு தொகுத்துச் சுட்டலாம்.

தலைவன்

குறிஞ்சிப் பாட்டில் தோழியுடன் தினைப்புனக் காவலுக்குச் சென்ற தலைவி, அருவியில் நீராடி அகம் மகிழ்ந்திருக்கும் வேளையில் குறிஞ்சி நிலத் தலைவன் அங்கு வருகிறான். தலைவனைத் தோழியின் வார்த்தைகளில் அறிமுகப்படுத்தும் கபிலர், அத்தலைவனது உடை, ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது. (குறிஞ்சிப் பாட்டு : 107-132)

> ஒரு தலைமகன், எண்ணெய் நன்கு கலந்ததும், நெறிய அமைய வளர்ப்பதும், நல்ல கருநிறம் அமைந்ததுமான குளிர்ந்த மணமிக்க மயிர்ச் சந்தனத்தை மணம் கமழப் பூசிக் கொண்டு, தலை முழுகி, அந்த ஈரமானது காயுமாறு விரலாலே உலர்த்திச் சிக்கு எடுத்துக் கொண்டான். பின்பு, வயிரம் பாய்ந்த அகில் கட்டையினது அழகிய புகையைத் தலை மயிருக்கு ஊட்டினான். யாழ இசையைப் போல ஒலிக்கின் அழகு மிகும் வரிகளை உடைய வண்டுகள் ஆரவாரிக்கும்படி

நெய்ப்புடையதாய் நீலமணியின் நிறத்துடன் திகழும் கரிய பெரிய தலை மயிரினை யுடையவனாக அவன் காணப்பட்டான்.. மலையிடத்தே பூத்தனவும் நிலத்திடத்தே பூத்தனவும் மரக் கொம்புகளிடத்தே பூத்தனவும் குளங்களிலே பூத்தனவுமாகிய பல்வேறு வகையான நிறங்களையுடைய மலர்களை ஆராய்ந்து கலந்து தொடுத்த குளிர்ந்த மணம் மிக்க மாலையையும், வெண் தாழை மடலாலே ஆன கண்ணியினையும், தனது நலம் பெற்ற தலைமுடியிலே 'முருகனோ இவன்' என்று கண்டோர் அச்சமுறும்படி சூடிக் கொண்டு வந்தான். அவற்றுடன் பச்சைக் காம்பினை உடைய, நுணுகிய இதழ்களை உடைய பிச்சிப் பூவால் அழகாகத் தொடுக்கப்பட்ட ஒரு வடத்தைத் தலையில் சுற்றியிருந்தான்.

சிவந்த நெருப்புப் போன்ற ஒளி பொருந்திய பூக்களையுடைய அசோகினது அழகிய தளிரை ஒரு காதிலே செருகிக் கொண்டிருந்தான். அத்தளிர் திரண்டு வலிய தோளில் பட்டு அசைந்தது. சந்தனத்தை, மார்பில் நனறாகப் பூசிக் கொண்டிருந்தான். ஆற்றல் தங்கிக் கிடக்கும் அகன்று உயர்ந்த மார்பினிடத்தே தொன்று தொட்டு அணியும் மரபுடைய மணமிக்க மாலையைப் பிற அணி அணிகலன்களுடன் பொலிவுபெற அணிந்து கொண்டிருந்தான்.

இலக்கணம் அமைந்த சிவந்த கோடுகள் பொருந்தியதும் பருத்த முன் கையினை உடையதுமான அகன்ற கையில் அழுகிய கட்டமைந்த வில்லை ஏந்தி அம்புகளை ஆராய்ந்து கொண்டு வந்தான். நுணுகிய தொழில் திறன் அமைந்த கச்சையினைத் துளக்கம் இல்லாதபடி இறுகக் கட்டிக் கொண்டிருந்தான். இயல்பான அழகாலே போலிவு பெற்ற பொன்னாலான வீரக்கழலைக் கால்களிலே அணிந்திருந்தான். அவன் அடியெடுத்து வைக்கும் பொழுதெல்லாம், அக்கழல்கள் பிறக்கிடாத பாதங்களிலே உயர்ந்தும் தாழ்ந்தும் அசைந்தன[38]

என்றவாறு கபிலர் படைத்துக்காட்டும் குறிஞ்சிப் பாட்டுத் தலைவனது உடை ஒப்பனையைத் தமிழண்ணல் காட்சி ஓவியமாகக் காட்டுகிறார். இதே போன்று,

தாமரை மலர் அணிந்தும்
குளிர்ந்த நறுமணச் சந்தனத்தை அணிந்தும்
(கலி. 52:7)

விளங்கும் தலைவன், இரவுக்குறியில் தலைவியைச் சந்திக்க வரும்போது,

இரவில் புணர்ச்சிக்குரிய ஆடையை அணிந்தும்
மழைத் துனியால் நனைந்த ஆடையுடுத்தும்
மார்பில் மாலை அணிந்தும் (நற். 376:5-9)

வந்தான் என்றவாறு தலைவனின் உடை, ஒப்பனை கபிலரால் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளமையை நற்றிணை நயம்படக் காட்டுகிறது.

தலைவி

கபிலர் காட்டும் குறிஞ்சித்திணைத் தலைவி,
ஆராய்ந்து எடுத்த அணியை அணிந்தவள்
(கலி. 43:12)

வரிசையான வளையல்களை அணிந்த
கையை உடையவள் (கலி. 50:8)

ஒளியையுடைய வளையல் அணிந்தவள் (கலி. 51:1)

மைதீட்டப் பெற்ற கண்ணினள் (குறு. 38)

என்றவாறு கபிலரால் குறிப்பிடப்படுவதைக் கொண்டு தலைவியின் ஒப்பனையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. குறிஞ்சிப் பாட்டில் தலைவி தலைவன் மீது கொண்ட காதலை நற்றாய்க்குச் சொல்லும் தோழி,

> புறவிதழ்களை நீக்கிவிட்டக் கொய்த தழைகளைக் கட்டி ஆடையாக்கி, பாம்பின் படம்போல் விரிந்த அடிவயிற்றில் கட்டிக் கொண்டோம், பலவாக வேறுபட்ட நிறத்தையுடைய அழகமைந்த மலர் மாலைகளை எங்களுடைய மெல்லிய கரிய முடியிலே அழகுபெறச் சூடிக்கொண்டோம்[39]

என்றவாறு குறிப்பிடுவதைக் கொண்டும் தலைவியின் உடை, ஒப்பனை பற்றி அறியமுடிகிறது.

தோழி

தலைவியின் பிரிக்கமுடியாத அங்கமாக விளங்கும் தோழியை விளிக்கும் தலைவி,

> ***மின்ஒளிர் அவிர்அறலை இடைபோழும் பெயலே போல்***
> ***பொன் அகைதகை வகிர், வகை நெறி வயங்கிட்டு***
> ***போழ் இடை இட்ட கமழ் நறும் பூங்கோதை***
> ***இன்நகை இலங்குஎயிற்று தேமொழிதுவர்ச் செவ்வாய்***
>
> ***(கலி. 59: 1-4)***

என்றவாறு கூறுவதிலிருந்து தோழியின் உடை, ஒப்பனை கபிலரால் விளக்கப்படுகிறது.

உரையாடல்

படைப்பிலக்கியத்தின் சிறப்பான படைப்பாக்க வெளிப்பாட்டிற்குத் துணை நிற்கும் காரணிகளுள் அல்லது கூறுகளுள் உரையாடலும் ஒன்றாகும். பாத்திரங்களின் தன்மைகளை, பாத்திரங்களின் பல்வேறு பண்பு நலன்களை விளக்கிக் காட்டவும், கதையை முன்னோக்கி நகர்த்தவும் பெரிதும் துணை செய்வது உரையாடல் ஆகும். இலக்கியம் என்ற நிலையில் உரையாடல் என்று குறிக்கப்படுவதனை நாடகம் என்ற நிலையில் 'வசனம்' எனக் குறிக்கக் காணலாம். நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையில் கதை நிகழ்ச்சிகளும், நாடக மாந்தர்கள் எனப்படும் பாத்திரங்களின் பண்பு நலன்களும் உரையாடல் மூலமே உணர்த்தப்படுகின்றன.

> அது (உரையாடல்) பாத்திரத்தின் ஆர்வம், உள்நோக்கம் உணர்ச்சி ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதால் மிகுந்த மதிப்புடையதாகிறது. அதன் உள்ளீடாக அமைந்து செல்லுகின்ற செயலொருமையோடு அஃது உயிர்த் தொடர்புடையதாய் இருத்தல் வேண்டும். மேலும், அஃது இயல்பானதாகவும், பொருத்த முடையதாகவும், நாடகப் பாங்குடையதாகவும், எளிமையானதாகவும், புதியதாகவும், தெளிவுடையதாகவும், ஆர்வமூட்டக் கூடியதாகவும் அமையவேண்டும்

என்றவாறு குறிப்பிடுவர்.[40] நாடக நலனுடைய உரையாடல்கள்

> பாத்திர அமைப்புக்குத் தக்க பாத்திரப் பண்பு நிலையைக் காட்டுவதாக, கதையின் ஓட்டத்திற்குத் துணை நிற்பதாக, பாத்திரத்தின் தகுதிக்கு ஏற்ப, காட்சி அமைப்புக்கு ஏற்ப, தெளிவுடையதாக, தேர்ந்த சொற்களால் சுருக்கமாக, சொல்லீர்ப்பும்; ஆர்வமூட்டும் இயல்பும் கொண்டதாக, உணர்வு நிலைக்கு முரண்படாததாக, மெய்ப்பாடுகளுக்கு ஏற்ப

அமைதல் வேண்டும் என்பர்.[41] மேற்கண்டவாறு அமையும் உரையாடல்களை,

செய்தி உரை

உறுதி உரை

ஓவிய உரை

எடுத்துக்காட்டு உரை

ஏளன உரை

தருக்க உரை

மயக்க உரை

மௌன உரை

வினா உரை

வேண்டுதல் உரை

தனி உரை

தனித்த உரை

என்றவாறு பன்னிரண்டாக வகைப்படுத்தி விளக்குவர்.[42] உரையாடலுக்குரிய பண்புகளை,

சிக்கனம்	(Economy)
பொருத்தம்	(Appropriate)
ஓட்டம்	(Pace)
ஆக்கத்திறன்	(Artifice)

என்றவாறு குறிப்பிட்டு விளக்குவார் தா. ஏ. ஞானமூர்த்தி.[43]

சிக்கனம்

உரையாடல் சுருக்கமாகவும் நிகழ்ச்சியை விளக்குவனவாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பதே

சிக்கனம் என்னும் உரையாடலின் பண்பாகும். நாடகம் பார்ப்பவர் அல்லது படிப்பவர் கருத்தைக் கவர்தல் என்ற நோக்கத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு உரையாடல்கள் சிக்கனமாக அமைதல் அவசியமாகும்.

பொருத்தம்

சூழ்நிலைக்கும் நாடகக் கதைமாந்தரின் தன்மைக்கும் அஃதாவது பாத்திரத்தின் பண்பு நலனுக்கும் ஏற்புடையதாக உரையாடல் அமைய வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பதே பொருத்தம் ஆகும். உரையாடல் என்பது பாத்திரத்தின் இயல்புக்குப் பொருத்தமாகவும், சூழ்நிலைக்கும், யாரை நோக்கிப் பேசப்படுகிறதோ அவருக்குப் பொருத்தமாகவும் இருப்பது அவசியமாகும்.

ஓட்டம்

உரையாடல் பொது நிலையில் விரைவான ஓட்டம் உடையதாக அமைதல் அவசியமாகும். இந்த விரைவான ஓட்டம் என்பது நிகழ்ச்சிப் போக்கை முன் செலுத்தும் பண்பைக் குறிப்பதாகும்.

ஆக்கத்திறன்

இது செயற்கையாக அமைக்கப்படும் உரையாடல் இயற்கையாகத் தோன்றும்படி செய்யும் திறனைக் குறிப்பதாகும்.

சங்க அகப்பாடல்களில், 'ஒரு பாடலுக்கும் அடுத்து வரும் பாடலுக்கும் எவ்விதக் கருத்துத் தொடர்பும் இல்லை' எனக் குறிப்பிடும் தமிழண்ணல், சங்க அகப்பாடல்களை ஒவ்வொன்றும் அதனளவில் தனிக் கட்டமைப்புடைய சின்னஞ்சிறு நாடகம் என்கிறார்.[44] சங்க அகப்பாடல்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கதாக அமையும், ''கபிலரின் அகப்பாடல்களில் அவர் தாமே உணர்ந்து தம் உணர்ச்சிகளைப் பாடும் பாட்டுக்கள் அல்ல; கற்பனை மாந்தரைப் படைத்து அம்மாந்தரின் உணர்ச்சிகளோடு தாமும் ஒன்றிப்பாடும் பாட்டுக்கள் அவை. புலவர் தம்முடைய உணர்ச்சியைப் பாடாமல், தாமும் படைத்த கற்பனை மாந்தரின் உணர்ச்சிகளை நாடகப் போக்கில் பாடும் பாட்டுக்களை நாடகப் பாட்டுக்கள்'' என்று வழங்கலாம்.[45] குறிஞ்சிப்பாட்டுத் தவிர்த்துத் தனித் தனிப் பாட்டுக்களாக அமையும் கபிலரின் அகப்பாடல்கள் பெரும்பாலும் பாத்திரக்கூற்று வகையினதாகவே அமைந்துள்ளன. மற்றொருவருடன் பேசுதல் என்ற நிலையில் பாத்திரக் கூற்றுக்கள்

உரையாடல் தன்மை கொண்டு நாடகப் பாங்குடன் அமைந்துள்ளன. கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி கூற்று என்றவாறு அமைந்துள்ளன. இருவர் எதிர்மறுத்து உரையாடும் போது பாத்திரக்கூற்று உரையாடல் தன்மை பெறுகிறது.

கபிலர் தம் கற்பனையையோ, உணர்ச்சியையோ, கருத்தையோ நேராகக் கூறாமல் தாம் படைத்த கற்பனை மாந்தராகிய தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியவர்களின் வாயிலாகப் வெளிப்படுத்துகின்றார்[46] என்பதில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் பாத்திரக்கூற்றும்; உரையாடலும் பெறும் சிறப்பிடம் உணரப்படும். கபிலரின் அகப்பாடல்களில் அமையும் உரையாடல்கள்,

தலைவன்	-	தலைவி உரையாடல்
தலைவி	-	தலைவன் உரையாடல்
தோழி - தலைவன்	-	தலைவி உரையாடல்
தோழி	-	தலைவி உரையாடல்

என்றவாறு ஆராயப்படுகின்றன.

தலைவன் - தலைவி உரையாடல்

தலைவியைக் காண வருவதைச் சிறிது காலம் நிறுத்தியிருந்த தலைவன், தலைவியைக் காண வருகிறான். தலைவி அவனை எள்ளிப் பேசுகிறாள். அப்போது தலைவன் அவளுடன் மாறுபட்டுப் பேசிப் புணர்ச்சிக்கு உடன்படச் செய்கிறான். கபிலரின் கலித்தொகைப் பாடலின் (64) அடிப்படையிலான அவ்வுரையாடல் கீழ்வருமாறு அமைகிறது.

தலைவன் : (தலைவியை நோக்கி) உன் அழகிய முகம் மதியைப் போன்றது. மணிகள் விளங்கும் உன் பின்னப்பட்ட மயிர் முகத்துக்கு ஒப்பான சந்திரனைப் பொருந்தும் கரிய மேகத்தைப் போன்றது. அப்பின்னிய கூந்தலில் உள்ள நூலால் கட்டிய தேனினால் ஈரமான இதழ்களை உடைய மலர்கள் பின்னலுக்கு ஒப்பான கரிய பாம்பினிடத்தே பொருந்தி அதன் கரிய நிறத்துக்கு மாறுபட்ட கார்த்திகை என்னும் விண்மீனைப் போன்றன. இத்தகைய இயல்புடைய மனத்தால் ஒப்பக் கண்டவர்களை வருந்தச் செய்துவிடும் தழைத்த கூந்தலை உடையவளே! நீ

என்னை இகழும் நிலைமையைக் கைவிட்டு நான் சொல்வதை மனத்தால் ஆராய்ந்துபார்! முன்னம் நீ நான் காரணமாகப் பெரிய பொன் பெற்றனை!

தலைவி : ('இவன் ஒருவனால் தோற்றப் பொலிவு நான் அடைந்தேன்' என்று இவன் சொல்லும் சொல்லைப் பார் என்று தன் மனத்துக்குள் கூறிக் கொண்ட தலைவி, தலைவனை நோக்கி). . நீ என் தோள் மேல் தொய்யில் எழுதிக் கனவு போல் சில சமயம் தங்கினதால் உண்டான தோற்றப் பொலிவு எனக்கு உண்டானதுண்டு. ஆனால் என் முலையில் நின் மார்பிடத்து இடைவிடாது உழுவதைப் பெற்றேனா? அங்ஙனம் பெறவில்லையே!

தலைவன் : வண்டுகள் ஒலிக்கும் மலரால் ஆன மாலையையுடைய அழகு பொருந்திய நல்லவளே! நீ உழுதாய்! என் மார்பான நிலத்தை நீ உழுதாய்! அதனால் பொன் (பொலிவு) பெற்றாய். இக்களவொழுக்கத்திலும் மென் தோளின் மீது யான் எழுதிய கரும்பு போன்ற பொலிவு எல்லாம் நின் முலைகள் இடை விடாமல் புணர்ந்ததால் உண்டான பயன் அன்றோ? அதனுடன் குற்றம் அற்ற ஒளியையுடைய முகம் குவளை மலருடன் மாறுபட்டுப் புணரும் போதெல்லாம் பொலிவு உண்டாகுமாறு பூத்த கண்களின் தோற்றப் பொலிவு நீ இடைவிடாது புணர்ந்ததால் உண்டானதன்றோ! முல்லையரும்புடன் மாறுபடும் பற்களை உடையவளே! இத்தோற்றப் பொலிவுகளன்றி வேறு தோற்றப் பொலிவு ஏற்படும்படி புணர்வாயாக!

தலைவி : தலைவ! என் உறுப்புக்களில் தோற்றப் பொலிவு உண்டாயுள்ளன எனச் சொல்லாமல் என் தோள்களில் நின்னால் எழுதப்பட்ட கரும்பிற்குத் தோற்றப் பொலிவு உண்டு என்று கூறு. நான் ஏற்றுக் கொள்கிறேன். இனி மலர்ந்த அழகு குலைந்து அழகையுடைய நீலமலர் என்று பிறர் சொல்லும் படியாய் வருத்தம் அடைந்த இரும்பால் அரியப்பட்ட மாவடு போன்ற கண்களுக்கும் மற்ற உறுப்புக்களுக்கும் பெரும் பசப்பு உண்டு எனச் சொல்வாய்!

தலைவன் : நல்லவளே! தோழியே! நான் சொல்வதைக் கேள்! மன்னனைச் சேர்ந்த அவனது செல்வத்தை அனுபவித்த ஒருவன் அவன் வயத்தனாய் நின்று செயலில் தலைமைத் தன்மை அடைவானாயின், அம்மன்னன் அவனால் உள்ள பலனைக் கொண்டாற் போல் பல பயனையும் நான் இங்கு அடையப் பெறுவேன். .

தலைவி : (சிறிது வெறுத்தவள் போல்) நீ சொன்ன வண்ணமே ஆகுக!

தலைவன் : நீ இங்ஙனம் வெறுத்துக் கூறுவதை விடு, முத்துப் போன்ற பற்களை உடையவளே! நீ முன்பு அடைந்த பசலையெல்லாம் இனி எக்காலத்திலும் உண்டாகாதபடி கழித்து விடுவதற்கு வேங்கைப் பூவின் அழகைக் கொண்ட சுணங்குடைய உடலால் பொய்யாகவேனும் ஒருமுறை முயங்கிச் செவ்வாயாக!

தலைவி - தலைவன் உரையாடல்

உருவு, வயது போன்றவற்றில் ஒத்த தன்மை இல்லாத நிலையில் மிக்க காமத்தால் மாறுபட உரையாடிக் கூடக் கருதும் தலைவன்-தலைவியரிடையே நடைபெறும் உரையாடலினைக் கலித்தொகை 62ஆம் பாடலின் வழி அறியலாம்.

பொருந்தாக் காமம் எனப்படும் பெருந்திணைத் தலைவன்-தலைவியரிடையே நிகழும் உரையாடல் வருமாறு:

தலைவி : (தனக்குள்) ஒருவன் தன்னுடன் புணரும் குறிப்பு இல்லாதரையும் புணர்ச்சி விருப்புக் குறிப்பு உடையவனாய்க் கையால் வலியப் பிடித்துக் கொள்கிறான் (வெளிப்படையாக) இவன் நாணம் இல்லாதவன்.

தலைவன் : புணர்ச்சிக் குறிப்பின் பகுதியான மெய்ப்பாடு எல்லாம் உன்னிடம் பொருந்தியிருப்பினும் பொருந்தாத இடத்திலும் உள்ள நன்மை தீமையை நீ அறிதல் வேண்டும். பூக்கள் நெருங்கியுள்ள மெல்லிய கொத்து நீங்காத கொடி போன்றவளே! உன் மேனி தழுவுவதற்கு இனிதாய் உள்ளது.

தலைவி : ஏடா! தங்கட்கு இனிதாய் இருக்கின்றது என்று எண்ணிப் பிறருக்கு இனியதல்லாததை வலியச் செய்வது இன்பம் அளிக்குமோ? . . .

தலைவன் : ஒளியுடைய வளையலை அணிந்தவளே! உன் அறிவை வெளிப்படுத்த வேண்டா! அதைக் கைவிடு! யான் சொல்வதைக் கேள்! நீரை அருந்துபவர் சிலர் தண்ணீர் விரும்புபவர்க்கு அஃது இனிதாக இருக்குமென்று எண்ணி அருந்துவாரோ!

(என்று கூறிவிட்டு, ஐந்து வாய்களை உடைய பாம்பினது பார்வையில் அகப்பட்டு எனக்கு வருத்தம் உண்டாயது. மேற்கொண்டு செய்யக் கூடியதை அறியேன். இனி நான் ஏது செய்வேன், என்று தன் மனத்துக்குச் சொல்லிக் கொண்ட தலைவன் . . . தலைவியை நோக்கி . . .)

களங்கம் இல்லாத சந்திரனைப் போல் விளங்கும் முகமுடைய மகளிரை வலியப் புணர்வதும் ஒரு மணமே ஆகும் என நூல் கண்டது!

தலைவி : (தனக்குள்) நூலில் உயர்ந்த மணம் கூறப்பட்டு உலகத்து ஒழுக்கம் அதுவாயின், யான் அவனை மறுத்துக் கூறும் சொல்லைக் கொள்ளாது அவனும் செயலற்று வருந்துவானாயின், அதுவே அன்றி, அவனது மனத்தில் முற்பிறப்பில் நானும் அவனும் வேறு அல்லேம் என்ற எண்ணம் உண்டாகியிருக்குமானால் என் நெஞ்சே அவனுடன் நமக்கு இனி மாறுபாடு உண்டோ?

தோழி-தலைவன் - தலைவி உரையாடல்

தலைவனின் விருப்பத்தை நிறைவேற்ற விரும்பிய தோழி அவனுடன் மாறுபட்டவற்றைச் சொல்லி, அவன் நீங்கிச் சென்றபோது அவனது வேண்டுகோளை மறுக்காது ஏற்றுக் கொள்வதற்கு உரியவற்றைத் தலைவிக்குச் சொல்லித் தலைவனின் விருப்பத்தை விரும்பி ஏற்கச் செய்தல் என்ற நிலையில் தோழி-தலைவன்-தலைவி உரையாடல் அமைந்திருப்பதனைக் கலித்தொகை 61ஆம் பாடல் வழி அறியலாம். அவ்வுரையாடல் கீழ்வருமாறு அமைகிறது.

தோழி : (தலைவன் தம்மிடம் வருவதைப் பார்த்த தோழி தலைவனைச் சுட்டி, தலைவியை நோக்கி) ஏடி! இவன் ஒருவன் என்ன குறை உடையவன்? இவன் கேட்டைப்பார்! அறிவுடையார் தம் செல்வம் முடிவை அடைவதால் வறுமை அடைந்து தம் வருத்தத்தைப் போக்கும் உறவினரிடத்தே போய்த்

தம் குறையை வாய்விட்டுக் கூறத் தொடங்கிப் பின்பு தாம் சொல்ல எண்ணியதைச் சொல்ல மாட்டாமல் இருப்பதைப் போல், தான் சொல்லக் கருதியதைச் சொல்லாமல் என்னைப் பலமுறை பார்ப்பான். பின் யான் அவனைப் பார்க்கின் தான் மெல்லெனத் தலைகுனிந்து நிற்பான்...

(தலைவியுடன் உரையாடிக் கொண்டிருந்த தோழி, தலைவனிடம் சென்று தலைவனை நோக்கி ...)

ஏடா! நீ குறிப்பால் எம்முடன் நட்புக் கொண்டாற் போன்று எங்கட்கு அறிவித்தபடி உன்னைவிட்டு நீங்காத நிழலைப் போல் எம் தலைவியை விட்டு நீங்காமல் திரிபவனே! நீ பெறாத குறை யாது? அதனை இன்னது என்று சொல்...

தலைவன் : *(நெஞ்சுக்குள்)* நான் என் குறையைக் கூறினால் இவள் மறுக்காதிருப்பாளோ! *(பின் தோழியை நோக்கி)* தம்மிடம் இறந்தவர்க்கு ஏதேனும் ஒன்றை முகம் மாறுபடாமல் ஈயாது உயிர் வாழ்வதை விடப் பின் சாதலும் கூடும்....

தோழி : *(தலைவியைச் சுட்டிக்காட்டி)* இவளுடைய தந்தை இரப்பவர் மீதுள்ள அன்பால் எவருக்கும் சிறந்த பொருளைத் தருவான். எனவே, நீ வேண்டிய பொருள்தான் யாது?

தலைவன் : சொல்வதன் குறிப்பை அறியாதவளே! பிறரிடம் போய்ப் பொருளை இரக்கும் வறுமை எனக்கு இல்லை. மடப்பத்தை உடைய நோக்கம் பொருந்திய நின் தலைவி எனக்கு அருள்வதை யான் இரப்பேன்.

தோழி : போரில் பகைவரைக் கொன்ற களிறு போன்றவனுக்கு ஒரு பெண்ணாய் இருப்பவள் அருள வேண்டிக் கிடப்பது யாது?

(தலைவன் நீங்க, தலைவியை நோக்கி)

ஒளியுடைய வளையலை அணிந்தவளே! இவள் தந்தை தன் உள்ளம் குறைபடா வண்ணம் வேண்டியவற்றைத் தந்து, தான் குறித்த ஒன்றைக் கைப்பற்றாமல் போகாத குணம் உடையவன். அதனால் நீ அருள் செய்தலிலும் தாழ்வில்லை. அவன் குறை வேண்டி நிற்கும் காலத்து யான்

அவனை இகழ்ந்து சிரித்தாலும் பலமுறையும் வருகின்றான். அங்ஙனம் குறையுற்று நிற்பதற்கு இடையே இடையே கள்வர் தாம் குறித்த பொருளைப் பார்க்காமல் பார்த்துக் கொள்வதைப் போல் நின்னைப் பார்க்காமல் பார்க்கின்றான். எனவே, இவன் நாணம் இல்லாமையால் இவன் போக்கும் நல்ல நெற்றியை உடைய தலைவி அருளாது போனால் பலரும் சிரித்து இகழும் மடல்மா ஏறுமாறு அமையும். அப்போது அவருடன் உனக்குள்ள தொடர்பு ஊரில் அலராய் ஆகுமோ என்று எண்ணியபடி செய்பவன் போல் உள்ளது.

மேற்கண்ட உரையாடல் தோழி, தலைவனின் இயல்பைத் தலைவியிடம் விளக்கிச் சொல்லி, இதற்குச் செய்யத்தக்கது அறிந்து செய் என்று சொல்வதாக அமைந்திருப்பதன் மூலம் தலைவியும் இவ்வுரையாடலில் பேசாப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

தோழி-தலைவி உரையாடல்

தோழியும் தலைவியும் வள்ளைப் பாட்டில் தலைவனின் இயல்பைப் புகழ்ந்தும் இகழ்ந்தும் பாடுகின்றனர். அவ்வுரையாடல் கீழ்வருமாறு அமைந்திருக்கிறது.

தோழி : தோழி! வாழ்க! நாம் பாடுவோம், வா! . . . . . . நாம் இருவரும் அசையும் மூங்கிலின் நெல்லைப் பாறையாகிய உரலில் இட்டு, வன்மை வாய்ந்த யானைக் கொம்பாலான உலக்கையால் குற்றி நல்ல சேம்பினது இலையை முறமாய்க் கொண்டு படைத்துப் பாடுவோமாக. . .

தலைவி : நல்ல தோழி! இடிப்பட்டுத் தீயை உமிழ்ந்து ஒலித்து எங்கும் பெய்தது மழை. அதனால் இருண்டது அத்தகைய நள்ளிரவு. அந்நள்ளிரவில் மின்னல் உண்டாக்கிய ஒளியில் பெண் யானைகளுடன் வந்து புன்செய் நிலத்தில் மேய்வன யானைகள். அவற்றின் அடிகள் வைக்கும் நடையினது ஓசையைக் கேட்டனன் கானவன். உயர்ந்த மலையில் ஆசினிப் பலா மரத்தின் மேல் இட்ட பரணில் ஏறினன். கடிய வேகம் உடைய கவணில் கல்லை வைத்து எறிய, அக்கல் முரிபட்ட மலையில் நின்ற வேங்கை மரத்தின் ஒளியுடை மலர்களைச் சிதறும், ஆசினிப்

பலாவினது மென்மையான பழம் கனிந்துள்ளவற்றை உதிர்க்கும். வண்டுகள் கூட்டம் கட்டிய தேன் அடையைத் துளையுண்டாக ஊடுருவும்; நல்ல பிஞ்சையுடைய மாமரத்தின் பசுமையான கொத்துக்களைக் கலக்கும்; குலையை உடைய வாழையினது கொடுமையான மடலைக் கிழிக்கும். பலாவின் பழத்துக்குள் போய்த் தங்கும். இத்தகைய வளம் உடையது தலைவனின் மலை. அம் மலையையுடைய தலைவனைப் பாடுவோம். வா

தோழி : நல்ல தோழி! நீ வாழி! தோழி, தான் கொண்ட சூளினைப் பாதுகாவாமல் பொய்த்தவனின் மலையாயிருந்தும் அது வீழ்ந்து விளங்கும் அருவியை உடையது. மழை பெய்தலால் விளங்கும் அருவியையுடையது. இஃது என்ன வியப்பு!

தலைவி : தான் கூறிய சூளைப் பொய்யாக்குதற்கு உரியனோ! அல்லன் . . . . ஆதலால் நீ அஞ்ச வேண்டா என்று கூறிய மகளிரைப் பாதுகாவாமல் விடுவதற்கு உரியவனோ! மலைமிக்க நல்ல நாட்டை உடையவன் கூறிய மெய்யிலே, பொய் தோன்று மாயின் அது சந்திரனில் தீயானது தோன்றியதைப் போன்ற தாகும். எனது முன்கையில் வளையல் சுழலும்படியாய் என்னிடம் வாராதவனின் மலையாயிருந்தும் இளமேகம் உலவும். அது ஒரு காலத்தில் அன்றி நாள்தோறும் உலவுகின்றது.

தோழி : நின்னிடம் தலைவன் வாராது ஆற்றியிருப்பானோ! வாராது ஆற்றியிருப்பானோ! அதுவன்றி இம்மலை நாடனின் அருளில் இத்தகைய கொடியவை தோன்றுமாயின் நிழலையுடைய குளத்துள் நீரில் நின்ற குவளை வெந்தது போன்ற இயல்பையுடையது. ஆதலால் நீ அங்ஙனம் கூறாதே!

தலைவி : என மேனியைக் கூடாது துறந்தவனின் மலையாயிருந்தும் அது நீலமணிபோல் விளங்கும். கழுவப்படாத நீலமணி போல் விளங்கும்.

தோழி : தோழியே! நீ கூறியபடி தலைவன் நம்மைக் கைவிடுவான் அல்லன். ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்ந்த மலையையுடைய அவன் நம்மைக் கைவிடுவான் அல்லன். அவனுடன் நாம் கொண்ட உறவில் இத்தகைய கொடியவை தோன்றுமானால் அது வானில் உலவும் ஞாயிற்றுள் இருள் உண்டான தன்மை உடையது. ஆதலால் நீ அவ்வாறு கூறாதே.

மேற்குறித்தவாறு கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோரிடையே உரையாடல் அமைந்திருந்த பாங்கு அறிதற்குரியது.

தனிமொழி

ஒரு பாத்திரம் தனக்குத் தானே தன் எண்ணங்களை வாய்விட்டுப் பேசிக் கொள்ளுதல் தனிமொழி எனப்படும். இதனைத் 'தனிஉரை' என்றும் குறிப்பிடுவர்.[47] கூற்றுக்கு இலக்கணம் கூறும் நாடகவியல்,

கூற்றெனப் படுவது கூறுங் காலைத்
தற்கூற்றுப் புறக் கூற்று முன்னிலைக்
கூற்று விட்புலரக் கூற்றென நான்காம் *(194)*

எனத் தற்கூற்று, புறக்கூற்று, முன்னிலைக் கூற்று, விட்புலக்கூற்று என்னும் நான்கு வகைக் கூற்றுக்களைக் குறிப்பிடுகிறது. இவற்றில் தற்கூற்று என்பதற்கு இலக்கணம் கூறும் நாடகவியல்,

தானே தனக்குரை செய்யுந் தனிமொழி
தற்கூற் றாமெனச் சாற்றினர் புலவர் *(195)*

என, 'நாடகப் பாத்திரருள் ஒருவன் அரங்கின்கண் தானே தனக்குள்ளாகப் பேசிக் கொள்ளும் தனிமொழி' என்று குறிப்பிடுகிறது. நாடகவியல் குறிப்பிடும் தற்கூற்றே தனிமொழி என்பதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இங்கு,

> தனிமொழி என்பது நாடகத்தின் ஒரு கூறு. ஒரு பாத்திரத்தின் மனச் சான்று ஒரு பாத்திரம் மற்ற பாத்திரங்கள் அறியா வண்ணம் உள்ளத்துள் மறைவாகக் கொண்ட உட்கருத்தினை வெளிக்காட்டுவதனைத் தனிமொழியாக நாடகச் கலைஞர்க்கு உணர்த்தும்[48]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம். தனிமொழியின் தேவை குறித்துக் குறிப்பிடும் இலக்கியத் திறனாய்வாளர் ஹட்சன்,

> காப்பியம், புதினம் முதலான படைப்புக்களின் ஆசிரியர்கள் தாங்களே வெளிப்பட்டு நின்று ஒரு பாத்திரத்தின் மன ஓட்டங்களை விவரிக்கக்கூடும், இவ்வாய்ப்பு நாடக ஆசிரியனுக்கு இல்லை. எனவே, ஒரு பாத்திரத்தின் மன ஓட்டத்தைத் தனி உரை மூலம் வெளிக் கொணரும்படியான தேவை அவனுக்கு ஏற்படுகிறது

என்று குறிப்பிடுகிறார்.[49] எனவே மறைச் செய்திகளையும், பாத்திரங்களின் அகப் பண்புகளையும் விளங்கச் செய்யும் உத்தியாக, தனிமொழி நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. உரையாடலின் ஒருவகையாக அமையும் தனிஉரை எனக் குறிக்கப்படும் தனிமொழியின் பயன்பாடு,

> எவ்வகைப் பாத்திரமானாலும் அதன் உள்ளார்ந்த மன நிலையை விளக்குவதற்குத் தனி உரை மிகவும் இன்றியமையாததாகின்றது[50]

என்றவாறு குறிக்கப்படுகிறது. பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் நெஞ்சுக்குக் கூறியது என்ற துறையில் அமைந்த பாடல்கள் அனைத்தும் தனிமொழியில் அமைந்தவை என்பர்.[51] அந்த வகையில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோரின் கூற்றுக்களில் தனிமொழி என்ற உத்தி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

தலைவன்

தலைமகற்குக் குறைநேர்ந்த தோழி, அவனோடு உறழ்ந்து சொல்லி அவனது நீக்கத்துக்கண் அவன் குறை மாறாமைக்கு ஏற்பன சொல்லித் தலைமகளைக் குறை நயப்பித்த நிலைமையில் தோழி, தலைவனைப் பார்த்து,

> நீபெறாத குறையாது? அதனை இன்னது என்று சொல். .[52]

என்று கேட்கிறாள். அப்போது தலைவன்,

> நான் என் குறையைக் கூறினால் இவள் மறுக்காதிருப்பாளே![53]

எனத் தன் நெஞ்சுடன் உசாவுகின்றான். இங்குத் தலைவன் தன் நெஞ்சுடன் உசாவுதல் தனிமொழியாக அமைந்திருக்கும் பாங்கு அறிதற்குரியதாகும்.

தலைவனின் உள்ளம் கவர்ந்த தலைவி கிட்டுதற்கு அரியவளாய் உள்ளாள் என்பதைச் சொல்ல வந்த தலைவன்,

> **அருவிப் பரப்பின் ஐவனம் வித்திப்**
> **பருஇலைக் குளவியொடு பசுமரல் கட்கும்**
> **காந்தள் வேலிச் சிறுகுடி பசிப்பின்**
> **கடுங்கண் வேழத்துக் கோடுநொடுத்து உண்ணும்**
> **வல்வில் ஓரி கொல்லிக் குடவரைப்**
> **பாவையின் மடவந் தனளே**
> **மணத்தற்கு அரிய பணைப்பெருந் தோளே(குறு.100)**

என்றவாறு தன் நெஞ்சிற்குச் சொல்லுவதைக் குறுந்தொகையில் காண முடிகின்றது. இதே போன்று குறையுற்று நின்ற தலைவன் நெஞ்சிற்கு உரைத்தது என்ற நிலையில், தலைவியின் மடநோக்கால் துன்பம் அடைந்த தலைவன் அவள் உடன்படுங்காறும் பொறுத்திருப்பாயாக என்று தன் நெஞ்சிற்கு அறிவுறுத்தியமையைக் காட்டும் தனிமொழியினை நற்றிணையில் (77) காணமுடிகின்றது.

தலைவி

சிறிது காலம் பிரிந்திருந்த தலைவன் வந்த போது தலைவி அவனுடன் பொருள் மாறுபட உரையாடும் வேளையில், தலைவன் தலைவியை நோக்கி,

> ***அரும்படர் கண்டாரைச் செய்து, ஆங்கு இயலும்***
> ***விரிந்து ஒலி கூந்தலாய்! கண்டை எமக்குப்***
> ***பெரும் பொன் படுகுவை பண்டு (கலி. 64:5-7)***

என்று சொல்ல, அப்போது தலைவி,

> ***இவன் ஒருவனால் தோற்றப் பொலிவுநான்***
> ***அடைந்தேன் என்று இவன் சொல்லும்***
> ***சொல்லைப்பார் [54] (கலி.)***

என்று தன் நெஞ்சுக்குக் கூறுகிறாள்.

தோழி

தோழியிடம் தலைவன் தன் வேண்டுகோளைத் தெரிவித்தான். தலைவனின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்ற எண்ணிய தோழி தலைவனின் விருப்பத்தைத் தலைவியிடம் சொன்னாள். தலைவனின் வேண்டுகோளை ஏற்ற தலைவி நாணத்தால் தலை கவிழ்ந்தாள். தலைவியின் குறிப்பறிந்த தோழி தலைவனுக்குச் சொல்ல வேண்டியதைத் தன் நெஞ்சிற்குக் கூறுகிறாள்.

> ***ஒன்று இரப்பான் போல் எளிவந்தும் சொல்லும் உலகம்;***
> ***புரப்பான் போல்வது ஓர் மதுகையும் உடையன்***

எனத் தொடங்கி,

> ***பேணினர் எனப்படுதல் பெண்மையும் அன்று அவன்***
> ***வெளவினன் முயங்கம் மாத்திரம் வா எனக்***
> ***கூறுவன் போலக் காட்டி***
> ***மற்று அவன் மேஎவழி மேவாய் நெஞ்சே (47)***

என முடியும் கலித்தொகைப் பாடல் தோழியின் தனிமொழியாக அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

மேற்கண்டவாறு தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோரின் கூற்றாகத் தனிமொழிகள் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் காணத்தக்கனவாக உள்ளன.

மெய்ப்பாடுகள்

உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடே மெய்ப்பாடு என வழங்கப்படுகிறது. துன்பமோ, இன்பமோ, எவ்வுணர்ச்சியாயினும் அவ்வுணர்ச்சியின் நெகிழ்ச்சி உடலின் வாயிலாகக் குறிப்பாக முகத்தின் வாயிலாகத் தோன்றுவதற்கு அடிப்படையாக அமைந்தவை உணர்ச்சிகள்.[55] உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சி அலைகள் உடம்பிலே வந்து மோதும் போது உண்டாகும் அறிகுறிகள் மெய்ப்பாடு எனப்படும். பேசுகின்ற பேச்சைவிடப் பேசாத பேச்சாகிய மெய்ப்பாடுகள் நுட்பமானவை என்பர்.[56]

உள்ளுணர்ச்சிகளின் உண்மையான குறிகள் புறவுடலில் படுதல் என்ற நிலையில் 'மெய்யின்கண் படுவது மெய்ப்பாடே' எனப்படும்.

உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க்கு எய்துதல்
மெய்ப்பாடு என்ப மெய்யுணர்ந் தோரே

என்பது செயிற்றியம். அஃதாவது, உள்ளத்தின்கண் நிகழும் இன்பம் துன்பம் முதலான உணர்வுகள் பிறர்க்கும் புலப்படுமாறு உடம்பின்கண் தோன்றுவதே மெய்ப்பாடு ஆகும்.[57] மெய்ப்பாடு என்பது அக உணர்வுகளை ஆழ்ந்து ஆராயாமலேயே யாரும் இனிதறியப் புலப்படுத்தும் இயற்புற உடற்குறியாம் என்பது சோமசுந்தர பாரதியார் கருத்தாகும்.[58]

மெய்ப்பாட்டினைச் செய்யுளின் உறுப்புகளுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிடும் தொல்காப்பியர்,

உய்த்துணர் வின்றித் தலைவரு பொருளான்
மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும் (மெய்.202)

என்றவாறு மெய்ப்பாடு குறித்துக் குறிப்பார். மெய்ப்பாடு எட்டு என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தாகும். இதனை,

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை யென்று
அப்பா லெட்டே மெய்ப்பா டென்ப (மெய்.3)

என்னும் நூற்பா வழி அறியலாம்.

பல்வேறு சுவைகளும் பொருந்திவர எழுதப்படுவதே நாடகத்தின் சிறப்பாகும். மனித வாழ்வை எடுத்துக்காட்டும் நாடகங்கள் மெய்ப்பாடு எனச் சுட்டப்படும் சுவைகளையும் இயல்பாகக் காட்ட வேண்டும். நாடகத்திற்குரிய மெய்ப்பாடு குறித்துக் குறிப்பிடும் நாடகவியல்,

மெய்க்கட் பட்டு விளங்கிய தோற்றமு
முய்த்துணர் வின்றித் தலைவரு பொருளின்
மெய்ப்பொரு ணேரிற் கண்டது போலத்
தோன்றுங் கருத்துஞ் சொற்றமெய்ப் பாடாம்

(225)

என்றவாறு குறிப்பிடக் காணலாம்.

நகை

இகழ்தல், இளமை, அறியாமை, மடம் என்னும் நான்கு பொருள் காரணமாக நகை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பதை,

எள்ளல் இளமை பேதமை மடனென்று
உள்ளப்பட்ட நகை நான்கு என்ப ***(மெய்.4)***

என்றவாறு குறிப்பிடுவார் தொல்காப்பியர்.

கலித்தொகையில் தலைவனின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்றத் தலைவியிடம் உரையாடிய தோழி,

நின்முகம் காணும் மருந்தினேன் என்னுமால்
நின்முகம் தான் பெறின் அல்லது, கொன்னே
மருந்து பிறிது யாதும் இல்லேல், திருந்திழாய்!
என் செய்வாம் சொல் ***(கலி. 60:19-22)***

என்று தோழி கேட்க, அதற்குத் தலைவி,

பொன் செய்வாம் ***(கலி. 60:23)***

என்றவாறு பதிலளிக்க, தலைவியின் பதிலில் நகை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றுகிறது. இது உரையாடல் வழி அமைந்த மெய்ப்பாடாகும்.

அழுகை

பிறர் தன்னை எளியன் எனக் கருதுதலால்; உயிர் அல்லது செல்வத்தை இழுத்தலால் தன்னிலையில் தாழ்தலால். பொருள் இல்லாமையால் அழுகை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் எனக் கூறவந்த தொல்காப்பியர் அதனை,

இளிவே இழவே அசைவே வறுமையென
விளிவில் கொள்கை அழுகை நான்கே (மெய்.5)

என்றவாறு நூற்பாவாகக் கூறிடக் காணலாம். தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் 'பொருள் இல்லாமை'யின் பொருட்டுப் பொருள்வயிற் தலைவன் தலைவியைப் பிரிதல் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் காணப்படுகிறது.

தலைவனின் பிரிவு காரணமாகத் தலைவி வருந்துவதாக அறிய முடிகிறதே தவிரத்தலைவி அழுததாக அறிய முடியவில்லை. ஆனால் தலைவன் வரும் நெறியின் ஏதம் நினைத்துத் தலைவி அழுவதாகத் தோழி குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது.

அரவுஎறி உருமோடு ஒனறிக் கால்வீழ்த்து
உருவுமழை பொழிந்த பானாட் கங்குல்
தனியை வந்த ஆறுநினைந்து அல்கலும்
பிணியொடு கலுழும்இவள் கண்ணே

(அகம். 182:9-12)

என்னும் அகநானூற்றுப் பாட்டில் தலைவியின் அழுகை பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும். இதுபோன்று குறிஞ்சிப் பாட்டில் தலைவியின் மெலிவுக்குக் காரணம் சொல்ல வந்த தோழி,

> தாயே! நீயும் வருந்துகிறாய். இவளும் தேம்புகிறாள். உங்கள் இருவரையும் பார்த்தால் எனக்கு அழுகை அழுகையாக வருகிறது. இதைத் தடுத்துக் குடும்பத்தில் அமைதியை நிலை நாட்டவே நான் இதைச் சொல்லப் போகிறேன்[59]

என்று செவிலிக்குச் சொல்லுவதில் தாயின் வருத்தமும் தலைவியின் தேம்பலும் தனக்கு அழுகையை வரவழைப்பதாகச் சொல்லுவதில் 'அழுகை' என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றக் காணமுடிகிறது. இது கூற்றின் அடிப்படையிலமைந்த மெய்ப்பாடாகும்.

இளிவரல்

மூப்பே பிணியே வருத்தம் மென்மையோடு
யாப்புற வந்த இளிவரல் நான்கே (மெய்.6)

என்றவாறு மூப்பு, பிணி, வருத்தம், மென்மை என்னும் நான்கு பொருள் காரணமாக இளிவரல் என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பார் தொல்காப்பியர்.

தோழியிற் கூட்டம் கூடிய தலைவன், ஆற்றும் வகையான் ஆற்றுவித்துத் தலைவியைப் பிரிய, வருத்தம் மிகுதியால் தலைவி, தோழியை நோக்கி,

ஒய்தந் தனனே தோழி
பசலை ஆர்ந்தன குவளை அம் கண்ணே

(குறு.13:4-5)

என்று கூறுகிறாள். தலைவியின் வருத்தம் காரணமாக இப்பாடல் 'இளிவரல்'மெய்ப்பாடு கொண்டதாக அமைகிறது. இதே போன்று, தலைவி குறியிடம் குறிக்க, தலைவன் அவ்விடம் வருவதில் தவறு ஏற்பட,

தான்குறி வாயாத் தப்பற்குத்
தாம் பசந்தனஎன் தடமென் தோளே

என்றவாறு தலைவி தனது வருத்தத்தைத் தோழிக்குத் தெரிவிக்கிறாள். இதில் தலைவனைக் காணாத தலைவியின் வருத்தம் வெளிப்படக் காணலாம்.

மருட்கை

புதுமை பெருமை சிறுமை ஆக்கமொடு
மதிமை சாலா மருட்கை நான்கே (மெய்.7)

என்றவாறு புதுமை, பெருமை, சிறுமை, ஆக்கம் என்னும் நான்கு பொருள்களின் காரணமாக மருட்கை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பார் தொல்காப்பியர்.

கபிலரின் கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்றில், தான் கொண்ட சூளினைப் பாதுகாவாமல் பொய்த்தவனின் மலையாயிருந்தும் அது வீழ்ந்து விளங்கும் அருவியை உடையது கண்டு தோழி வியக்கிறாள். இதனை,

இலங்கும் அருவித்து; இலங்கும் அருவித்தே
வானின் இலங்கும் அருவித்தே தான் உற்ற
சூள் பேணான் பொய்த்தான் மலை
பொய்த்தற்கு உரியனோ? பொய்த்தற்கு உரியனோ

(கலி. 41:18-21)

என்றவாறு கபிலர் குறிப்பிடக் காணலாம். தான் சொன்ன சூளைப் பொய்த்த தலைவன் மலையில் மழை பெய்வது கண்டு தோழி வியப்படைதல் என்ற நிலையில் இப்பாடலில் 'மருட்கை' என்னும் மெய்ப்பாடு காணப்படுகிறது.

அச்சம்

தெய்வப் பெண்டிர், பேய், இடி முதலியவற்றாலும் புலி, சிங்கம் முதலிய விலங்குகளாலும், திருடர்களாலும், தம் அரசனாலும் அச்சம் தோன்றும் என்பதை,

அணங்கே விலங்கே கள்வர் தம்இறை எனப்
பிணங்கல் சாலா அச்சம் நான்கே (மெய்.8)

என்றவாறு குறிப்பிடுவார் தொல்காப்பியர்.

கபிலரின் அகப்பொருள் பாடல்களில் தலைவன் இரவுக்குறி வருவதால் உண்டாகும் துன்பம் கண்டு தலைவி அச்சம் கொள்வது காட்டப்படுகிறது.

நீர் நிறம் கரப்பு, ஊழுறுபு உதிர்ந்து
பூமலர் கஞலிய கடு வரற் கான் யாற்று
கராஅம் துஞ்சும் கல்உயர் மறி சுழீ
மறாஅ யானை மதம் தப ஒற்றி
உராஅ ஈர்க்கும் உட்குவரு நீத்தம்
கடுங்கண் பன்றியின் நடுங்காது துணிந்து
நாம அருந் துறைப் பேர்தந்து, யாமத்து
ஈங்கும் வருபவோ? (அகம். 18:1-8)

என்றவாறு தலைவன் வரும் நெறி துன்பம் நிறைந்ததாக இருப்பதைக் குறிப்பிடும் தோழி,

ஒருநாள் விழுமம் உறினும், வழிநாள்
வாழ்குவள் அல்லள், என்தோழி யாவதும்
ஊறுஇல் வழிகளும் பயில வழங்குநர்
நீடு இன்று ஆக இழுக்குவர் அதனால்
உலமரல் வருத்தம் உறுதும் எம் படப்பை
(கலி.18:9-13)

என்றவாறு தலைவனின் வருகை அச்சம் தரும் ஒன்றாக இருப்பதைக் கூறுகிறாள். இதில் அச்சம் என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றுகிறது. இதே போன்று, தலைவன் தழையளிக்கிறான். அதை ஏற்பதா, மறுப்பதா என்ற குழப்பத்தில் இருக்கும் தோழி,

குன்ற நாடன்
உடுக்கும் தழைதந்தனனே அவையாம்
உடுப்பின் யாய்அஞ் சுதுமே கொடுப்பின்
கேளுடைக் கேடுஅஞ் சுதுமே (நற். 359;3-6)

என்றவாறு தன் அச்சத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். இதில் தலைவன் தரும் தழையை ஏற்றுக் கொண்டால் அன்னை ஏது என்று கேட்பாளே என்ற அச்சம். மறுத்தால் தலைவன் துன்பமடைவானே என்ற அச்சம். இவ்விரு அச்சமும் தோழிக்கு ஏற்படுவதால் இப்பாடலில் அச்சம் என்னும் மெய்ப்பாடு காணப்படுகிறது.

பெருமிதம்

கல்வி, வீரம், புகழ், கொடை என்னும் நான்கு பொருள்களின் காரணமாகப் பெருமிதம் என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பதை,

கல்வி, தறுகண் இசைமை கொடை எனச்
சொல்லப்பட்ட பெருமிதம் நான்கே **(மெய். 9)**

என்றவாறு குறிப்பிடுவார் தொல்காப்பியர்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவனின் புகழ் கூறித் தலைவியும், தோழியும் பெருமிதம் கொள்ளக் காணமுடிகிறது.

மாயோன் அன்ன மால்வரைக் கவாஅன்
வாலியோன் அன்ன வயங்குவெள் அருவி
அம்மலைக் கிழவோன் **(நற். 32:1-3)**

என்றவாறு தலைவனின் பெருமைமிகு புகழினைக் கூறித் தோழி பெருமிதம் கொள்கிறாள். இதேபோன்று,

நொச்சிமா அரும்பு அன்ன கண்ண
எக்கர் ஞெண்டின் இருங்கிளைத் தொழுதி
இலங்கு எயிற்று ஏஎர் இன்நகை மகளிர்
உணங்குதினை துழவும் கைபோல் ஞாழல்
மணம்கமழ் நறுவீ வரிக்கும் துறைவன்

என்றவாறு அமையும் பாடலில், தோழி கொள்ளும் பெருமிதம் மெய்ப்பாடாக வெளிப்படுகிறது. இதே போன்று நற்றிணையில் கபிலர் பாடியதாக இடம்பெறும் 32, 65, 225, 253, 267, 309, 368, 373, 576 ஆகிய பாடல்கள் பெருமிதம் என்னும் மெய்ப்பாட்டில் இலக்கணம் கொண்டு அமைந்த பாடல்களாக உள்ளன.

வெகுளி

உறுப்பறை குடிகோள் அலைகொலை என்ற
வெறுப்ப வந்த வெகுளி நான்கே **(மெய். 10)**

என்றவாறு உறுப்பறை, குடிகோள், அலைத்தல், கொலை புரிதல் என்னும் நான்கு பொருளினும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பார் தொல்காப்பியர்.

நற்றிணையில் மூன்று பாடல்கள் (13, 217, 320) வெகுளி மெய்ப்பாட்டின் இலக்கணத்தில் அமைந்தனவாக உரையாசிரியர் குறிப்பிடுவர். இயற்கைப் புணர்ச்சியின் மறுநாள் தலைவியின் வேறுபாடு கண்ட தோழி, தினைக் கதிர்களைக் கிளிகள் கொய்கின்றன; அதனை மயில்கள் பார்த்து இருக்கவும்; மயில்கள் அறியா என்று கிளிகள் கருதிக் கவர்வது போல, நின்னைக் காவல் புரியும் யான் நின் களவொழுக்கத்தை அறிவேன். எனினும் யான் அறியேன் என்று கருதி, களவினை மறைத்தனை என்று தோழி நயமுடன் கூறுவதில் வெகுளி என்னும் மெய்ப்பாடு உணரப்படக் காணலாம். இதே போன்று பரத்தை தனக்குப் பாங்காயினர் கேட்ப,

விழவும் உழந்தனறு முழவும் தூங்கின்று
எவன்குறித் தனள்கொல் என்றி யாயின்
தழை அணிந்து அலமரும் அல்குல் தெருவின்
இளையோள் இறந்த அனைத்தற்குப் பழவிறல்
ஓரிக்கொன்ற ஒருபெருந் தெருவில்
காரி புக்க நேரார் புலம்போல்
கல்லென் றன்றால் ஊரே அதற் கொண்டு
காவல் செறிய மாட்டி ஆய்தொடி
எழில்மா மேனி மகளிர்
விழுமாந் தனர்தங் கொழுநரைக் காத்தே (நற்.320)

என்றவாறு நெருங்கிச் சொல்லியதில் 'ஆண் பாலரைத் தம் வயம் ஈர்க்க, பரத்தையர் தெருவில் அங்கும் இங்கும் உலவுவர் போலும்', 'மாதர்கள் கொழுநரைக் காவல் செய்வர். எனவே இத்தலைவன் காவல் கடந்து சென்றவன் போலும்' என்று குறிப்பிடுவதில் வெகுளி மெய்ப்பாடு விளங்கக் காணலாம்.

உவகை

செல்வ நுகர்ச்சி, ஐம்புலன்களால் வரும் நுகர்ச்சி, மகளிரொடு புணர்தல், சோலையும் ஆறும் புகுந்து விளையாடும் விளையாட்டு என்னும் நான்கு பொருளால் உவகை என்னும் மெய்ப்பாடு தோன்றும் என்பதனை,

செல்வம் புலனே புணர்வு விளையாட்டு என்று
அல்லல் நீத்த உவகை நான்கே (மெய். 11)

என்றவாறு குறிப்பிடுவார் தொல்காப்பியர்.

களவொழுக்கம் மேற்கொண்ட தலைவன் தோழியால் வரைவு கடாவப்பட்டு மணக்க ஆவன செய்து கொண்டு சான்றோரை முன்னிட்டுப் பல வாத்தியங்கள் முழங்க வருகிறான். அதை அறிந்த தோழி அச்செய்தியைத் தலைவிக்குத் தெரிவிக்கிறாள். அதில் தோழியின் மகிழ்ச்சி வெளிப்படுகிறது.

> மாமை நிறமுடையவளே! வானளாவிய பெருமலையையுடைய தலைவன் மணத்துடன் வந்தான். அதனால் நான் அடைந்த மகிழ்ச்சி பெரிது. அது எத்தகையது என்றால், வறண்ட காலத்தில் குளம் நிறையுமாறு பெய்த மழையினால் மகிழ்ச்சி அடைபவரின் மகிழ்ச்சியெல்லாம் எனக்குள் பெய்தது போல் விளங்குகிறது[60]

என்று தலைவியைப் பார்த்துக் கூறுவதில் தோழியின் மகிழ்ச்சி உவகை என்னும் மெய்ப்பாடாக வெளிப்படுகிறது.

குறித்த பருவத்துத் தலைவன் தலைவி வருந்திய போது அயல்மனைப் பெண்ணொருத்தி அசரீரியாக 'நாடன் வருவான' என்று கூறுகிறாள். அவள் கூறிய நற்சொல் கேட்டு, தலைவி 'அவள் அமுதம் உண்பாளாக' என்று கூறி மகிழ்கிறாள். இதில் உவகை மெய்ப்பாடு வெளிப்படுகிறது.

காட்சியமைப்பு

நாடகக்கலையின் தனித்துவம் என்பது அது முழுமையும் காட்சிக் கலையாகும். நாடக இயக்கம் இந்தக் காட்சிக் கலையாக்கப் போக்காகும். எனவே, காட்சிக்கலை என்ற நிலையில் நாடகத்தில் காட்சி அமைப்பு என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைகிறது. கதை நிகழ்வுக்குரிய சூழலைக் குறிக்கும் நாடகக் கலைச்சொல் காட்சி அமைப்பு என்பதாகும்.

காட்சி அமைப்பு என்பது 'அதன் கால, இடப் பின்னணிகளோடு செயற்கூறின் விளைவும் கொண்டதொரு முழுமை' எனலாம். கதை நிகழ்ச்சிகள் அதன் இயல்பான பின்னணியில் நடைபெற வேண்டும் என்பதன் பொருட்டே காட்சி அமைப்புக்கள் விளங்கப்படுகின்றன. காட்சி அமைப்பு என்பது,

> கதை அமைப்பிற்கும், நாடகச் சூழலுக்கும் ஏற்ப; நாடகச் சூழலில், சொல்லப்படும் கதை சுவை குன்றாத வகையில் விரைந்து செல்லுதற்குரிய முறைமையில்; களம் காலம் ஆகிய, பின்னணியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைதல் வேண்டும் எனலாம்.

மூடப்பட்ட உடலின் முகம் மட்டும் அறியப்படுவது போல, மேடையில் மறைக்கப்பட்ட பல உறுப்புக்களில் அனைவராலும் அறியப்படுவது காட்சி அமைப்பாகும் என்று குறிப்பிடும் ஆறு. அழகப்பன், காட்சி அமைப்பு என்பது, ஒவ்வொரு காட்சி முடிந்ததும் மாறும் அரங்க அமைப்பாகும் என்றும் குறிப்பிடுவது அரங்கியல் சார்ந்ததாகும். அஃதாவது, நாடக நிகழ்த்தல் என்ற நிலையில் நிகழ்த்தப்படும் நாடகத்திற்குரிய காட்சி அமைப்பைக் குறிப்பதாகும்.

கதை நிகழ்ச்சிகள் வாழ்வம்சங்களைப் பிரதிபலிக்கும் போது, அந்நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெறுகின்ற சூழல்கள் வாழ்வையொட்டி அமைய வேண்டும் என்ற நிலையில் கபிலர் பாடல்களில் காட்சி அமைப்பு என்பது பண்டைத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலோடு இணைந்தே அமைந்திருக்கிறது.

கபிலரின் அகப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் காட்சி அமைப்பு என்பது தலைவன் வாழும் மலைநாடும்; தலைவியைச் சந்திக்க இரவுக் குறியிலும் பகற் குறியிலும் வரும் நெறியாகிய பாதையும்; தலைவி காவல் தொழிலை மேற்கொள்ளும் தினைப்புனமும்; தலைவி கூறும் குறியிடமும் ஆகும்.

மலை நாடு

தலைவன் வாழும் மலைநாடு அல்லது தலைவனுக்குரிய மலை நாடு குறித்த செய்திகள் முன்னர்க் களமும் காலமும் என்ற பகுதியில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. எனினும், காட்சி அமைப்பு என்ற நிலையில் மலை நாடு காட்சியாக்கப்பட்டுள்ளமையினை,

கிளி விளி பயிற்றும் வெளில் ஆடு பெருஞ்சினை
விழுக் கோட் பலவின் பழுப் பயம் கொண்மார்
குறவர் ஊன்றிய குரம்பை புதைய
வேங்கை தாஅய தேம்பாய் தோற்றம்
புலிசெத்து, வெரீஇய புகர்முக வேழம்
மழைபடும் சிலம்பில் கழைபட **(அகம். 12:7-12)**

என்னும் பாடல் கொண்டு அறியலாம். இதே நிலையில் கலித்தொகையில் தலைவன் வாழும் மலை நாடு,

கதிர்விரி கனை சுடர்க் கவின் கொண்ட நனஞ் சாரல்
எதிர் எதிர் ஓங்கிய மால்வரை அடுக்கத்து
அதிர்இசை அருவிதம்அம் கிளைமிசை வீழ
முதிர்இணர் ஊழ்கொண்ட முழவுத்தாள் எரிவேங்கை
வரி நுதல் எழில் வேழம் பூநீர் மேல் சொரிதர

புரி நெகிழ் தாமரை மலர் அம் கண் வீறு எய்தி
திருநயந்து இருந்தன்ன தேம் கமழ் விறல் வெற்ப
(கலி. 44:1-7)

என்றவாறு காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

நெறி

தலைவனுக்குரிய மலைநாடு 'காட்சி அமைப்பு' என்ற நிலையில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது போன்று தலைவன் தலைவியைச் சந்திக்க வரும் நெறியாம் வழியும் காட்சி அமைப்பாகக் காட்டப்படக் காணமுடிகிறது.

இறும்புபட்டு இருளிய இட்டு அருஞ் சிலம்பில்
குறுஞ்சுனைக் குவளை வண்டுபடச் சூடிக்
கான நாடன் வரூஉம் யானைக்
கயிற்றுப் புறத்தன்ன கல்மிசைச் சிறுநெறி
மாரி வானந் தலைஇ நீர்வார்பு
இட்டு அருங் கண்ண படுகுழி இயவின்
இருளிடை மிதிப்புழி (அகம். 128: 8-14)

என்றவாறு அகநானூற்றில் தலைவன் தலைவியைக் கூட வரும் நெறி காட்சி அமைப்பாக்கிக் காட்டப்படுகிறது. இதே போன்று 'வெற்ப யாமத்து யானை உருமின் உரறும்சிறுநெறி' என்று தலைவன் வரும் நெறி காட்சி அமைப்பாக்கிக் காட்டப்படுவதனை,

ஆளில் பெண்டிர் தாளிற் செய்த
நுணங்கு நுண் பனுவல் போலக் கணங்கொள
ஆடுமழை தவழும் கோடு உயர் நெடுவரை
முடமுதிர் பலவின் குடமருள் பெரும்பழம்
கல்உழு குறவர் காதல் மடமகள்
கருவிரல் மந்திக்கு வருவிருந்து அயரும்
வான்தோய் வெற்ப சான்றோய் அல்லைஎம்
காமம் கனிவது ஆயினும் யாமத்து
இரும்புலி தொலைத்த பெருங்கையானை
வெஞ்சின உருமின் உரறும்
அஞ்சுவரு சிறுநெறி வருதலானே (நற். 353)

என்னும் பாடல் கொண்டு அறியலாம்.

தினைப்புனம்

தலைவனுக்குரிய மலைநாடும், தலைவன் தலைவியைச் சந்திக்கக் குறியிடம் நோக்கி வரும் நெறியும் காட்சி அமைப்பாகக்

காட்டப்படுதல் போன்று தலைவி காவல் தொழில் புரியும் தினைப்புனம் காட்சி அமைப்பாகக் காட்டப்படவும் காணமுடிகிறது.

> நெல் விளைவு பெற்ற நீண்ட மூங்கிலை வளைத்துத் தின்பதற்காக நெடுநேரம் அண்ணாந்து நின்ற யானை முத்து நிறைந்த முற்றிய தன் கொம்பிலே துதிக்கையை வளைத்துப் போட்டிருக்கும். அதுபோல, முன்னே ஆய்மை உடையவதும் வளைந்ததுமான முதிர்ந்த பெரிய கதிர்களை மிகுதியாகக் கொண்ட சிறிய தினை நம் புனத்திலே வளர்ந்திருக்கிறது. அத்தினையிலே வந்து விழும் பறவைகளை விரட்டி, பொழுது மறையும் நேரத்தில் வீட்டிற்குத் திரும்பி வருக என்று நீ எங்களை அனப்பினாய். நாங்களும் அவ்வாறே தினைப்புனம் சென்றோம். அங்கே ஆரவாரம் மிக்க மரத்தின் மேல், புலி அஞ்சி நீங்குவதற்குக் காரணமான பரண் இருக்கிறதல்லவா? இரவு நேரத்திலே காவல் காக்க மேலே இருப்பவன் செய்தமைத்தது அது. நாங்கள் அப்பரண்மீது ஏறி நின்று அம்மலைச் சாரலிலுள்ள பிரம்பினாலே அழகு பெறப் பின்னப்பட்ட தழலும் தட்டையும் குளிரும் இவை போன்ற பிறவுமான கிளி ஓட்டும் கருவிகளை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எடுத்து ஒலித்துத் தினைப்புனம் காத்துக் கொண்டிருந்தோம்

என்றவாறு தினைப்புனம், தோழியின் வார்த்தைகளால் காட்சி அமைப்பாக்கிக் காட்டப்பட்டுள்ளதைக் கபிலரின் குறிஞ்சிப்பாட்டில் காணலாம். மேற்கண்ட தோழியின் கூற்றால் தினைப்புனம் காட்சி அமைப்பாகக் காட்டப்படுவதுடன், அதில் நிகழ்த்தல் பாங்கும் அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

நிகழ்த்தல் பாங்கு

நாடகம் என்பது நிகழ்த்தல் மூலமே அரங்கக்கலை என்னும் படைப்பு வெளிப்பாட்டுக் கலையாக மாற்றம் பெறுகிறது. அரங்கக்கலை என்ற நிலையில் நாடக நிகழ்வு என்பது பல நிகழ்வுகளின் தொகுப்புக்களின் இயக்கத்துள் அடங்கியதாகும். இந்த நிகழ்வுகள் நாடகத்தின் உள் நிகழ்வுகள் புற நிகழ்வுகள் என இரு நிலைகளில் இணைந்து நாடக ஓட்டமாக மலர்ந்து நிற்கும். இவற்றுள் நாடகத்தின் மையமான உள்நிகழ்வுக்கு உறுதுணை செய்வதாக உள்நிகழ்வுகளின் தொகுப்பு அடங்கியுள்ளது. உள்நிகழ்வுகள் அனைத்தும் மனித மனப் போராட்டங்களின்

இயக்கமாகும்.[61] இத்தகைய மனித மனப்போராட்டங்களின் இயக்கத்தை மேடையில் புலப்படுத்துவன நாடக மாந்தர்கள் அல்லது நடிகர்கள் மேற்கொள்ளும் மேடைச் செயல்களாகும்.

> நடிகர்கள் மேடையில் தோன்றி மேடையில் காட்சிப் பின்னணியின் பகுதியாக விளங்கும் பொருள்கள் மூலமோ அல்லது கையில் கொண்டு வந்த பொருள்கள் மூலமோ பாத்திரங்களின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளையும், எண்ண ஓட்டங்களையும் புலப்படுத்துவது மேடைச் செயலாகும்[62]

என்றவாறு மேடைச் செயல் விளக்கப்படுகிறது. மேடைச் செயல்களின் பிரிக்க முடியாத கூறாக விளங்குவன, சைகைகளும், மேடை நிகழ்வுகளும் ஆகும். நகர்வுகள் என்பது, நாடகக் கதை மாந்தர்களை அல்லது நாடக நடிகர்களை உள்ளக்கிடக்கைக்கும் உள்நோக்கத்திற்கேற்ப உரிய முறையில் மேடைத்தளத்தில் இடம் விட்டு இடம் நகரச் செய்தலாகும். சைகைகள் என்பது உடலின் அசைவுகளின் மூலம் மனஉணர்ச்சிகளையும், மனத்தின் உள்ளோட்டங்களையும் புலப்படுத்திக் காட்டுவதாகும்.

நகர்வுகள், சைகைகளின் நீட்சியாக அமையும் மேடைச் செயல்களின் பயன்பாட்டை வகுப்பதும், நிர்ணயிப்பதும், அரங்கக்கலை என்ற நிலையில் இயக்குநரின் பணியாகும். அரங்கக்கலையில் இயக்குநரின் பணியாக அமையும் மேடைச் செயல்களின் இணையாக அமையும் நிகழ்த்தல் பாங்கினைக் கபிலர் பாடல்களில் காணமுடிகிறது.

நொதுமலர் வரைவிற்கு ஏற்பாடு நடப்பது அறிந்த தலைவி, தனக்கும் தலைவனுக்கும் கூட்டம் நிகழ்ந்தமையைத் தோழிக்குச் சொல்லி, அதனை நமர் அறியக் கூறச் சொல்லுகிறாள். தலைவனுக்கும் தனக்கும் கூட்டம் நிகழ்ந்தமையைத் தலைவி சொல்லுவது நிகழ்த்தல் பாங்குடையதாக அமையக் காணப்படுகிறது.

குறியிடத்தில் தலைவியைச் சந்திக்கும் தலைவன், தலைவியை நோக்கி,

> பொன் பூவால் செய்த மாலையையும்; கொடி செறிந்த கட்டு வடங்கள் அமைந்த அழகையுடைய முன் கையையும் மெல்லிய தோளையும் உடையவளே![63]

எனத் தலைவியை விளித்துப் பேசியவன்,

> உன் அடியில் நான் தங்குவதற்கு நீ அருள் செய்யாதிருத்தல் உனக்குப் பொருந்திய ஒன்றோ[64]

எனத் தலைவியின் அருள் இசைவு வேண்டுகிறான். தொடர்ந்து தலைவன் பேசவில்லை. செயல்படுகிறான். தலைவனின் செயல்பாடு ஒரு நாடகத்தில் காட்சியின் மேடை நிகழ்த்தலாக அமைகிறது. இதனைத் தலைவி தன் வார்த்தைகளில்,

> பொன்னால் ஆன மகரவாயாய் அமைந்த தலைக் கோலம் விழுங்கிக் கிடந்த நரந்தம்பூ நாறும் என் அரிய கூந்தலின் முடியை ஒழியாது மிகப் பிடித்தான். அதில் ஒரு மாலையை விரலால் முறைப்படி சுற்றி அதை மோந்தும் பார்த்தான். அதுவேயன்றி நறவம் பூ மலர்ந்தாற் போன்று என் மென்மையான கையைத் தாங்கிக் கொண்டு அருளையுடைய சிவந்த கண் மறையுமாறு வைத்துக் கொல்லன் உலைமூக்கு வெப்பமாகப் பெருமூச்சு விடுவதைப் போல் பெரு மூச்சையும் விட்டான். அதுவுமல்லாது தொய்யில் எழுதப்பட்ட இளைய முலையை இனிமையாய்த் தடவித் தொய்யில் படிந்த அப்பெரிய கையால், தான் விரும்பிய பெண் யானையை அருள் செய்யும் மயக்கத்தினையுடைய ஆண் யானையைப் போல் என் உடல் முழுவதையும் தடவினான்[65]

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறாள். இரண்டு கதை மாந்தர்கள் பங்கேற்கும் கதை நிகழ்வு ஒன்று நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டுள்ள தன்மை புலனாகிறது.

இரவு அலராகும் என அஞ்சிய தோழி தலைவன் இரவுக்குறி வருதலைத் தடுக்கும் நோக்கத்தினளாய், ஒரு பொய்யை நாடக வழக்கும், உலகியல் வழக்கும் ஆகப் புனைந்துரை வகையாற் படைத்துக் கொண்டு, சிறைப்புறம் இருக்கும் தலைவன் கேட்ப, தலைவிக்குச் சொல்லுகிறாள்.

உயிர் யாவும் ஒன்றாக உறங்கும் இரவில் அழகிய போர்வையால் போர்த்தி அழகு பெற உடுத்து இரவுக்குறி வரும் தலைவனை எதிர்பார்த்துக் காத்திருக்கிறாள் தோழி. அந்த இரவுக் காலத்தில் ஊர் எல்லாம் நகைத்தற்குரியதாய் ஒரு நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. அது நிகழ்ந்த வண்ணத்தை,

> அவன் பார்ப்பான். அங்குக் குனிந்து பார்த்து மகளிர் வரும் காலம் இதுவன்று. இந்நேரத்தில் நின்ற நீ யார்? என்று முதலில் சொன்னான். பின், சிறியவளே! நீ

என்னால் பிடித்துக் கொள்ளப்பட்டாய்! என்று சொன்னான். மெல்ல வணங்கினான். வைக்கோலைக் கண்ட முதிய எருதினைப் போல் என் பக்கத்தினின்று போகாமல் நின்றான். பெண்ணே! தாம்பூலம் உண்பாய்! என்று பாக்குள்ள பையைக் குலைத்து, நீ எடுத்துக் கொள்! என்றான். நான் அதற்கு ஒரு சொல்லும் சொல்லவில்லை. பேசாமல் நின்றேன். அதனால், அவன் அஞ்சித் தன் முன்னைய நிலையை மாற்றிக் கொண்டான். பெண் பிசாசு ஆகிய உன்னை ஒழித்த ஆண் பிசாசு நான். எனக்கு அருள்வாய்! அங்ஙனம் அருளாமல் வருந்தினால், இவ்வூரில் நீ பெற்று வரும் பலியைப் பெறாமல் செய்து விடுவேன். அதனை நான் கொண்டு விடுவேன்! என்றான். பல சொற்களையும் இப்படி பேசினான்.

அந்த முதிய பார்ப்பான் என்னைப் பெண் பிசாசு என்று எண்ணி அஞ்சியதை யான் ·அறிந்து, ஒரு கையால் மணலை அள்ளி ஒழியாது அவன் மீது தூவினேன். அவன் அதனைக் கண்டு அங்கிருந்து விரைந்து கதறியபடி ஊர்க்கு எல்லாம் கேட்கும்படி கூப்பிடத் தொடங்கினான்.[66]

என்றவாறு தோழி எடுத்துரைக்கிறாள். தனியாய் நிற்கும் மகளிரைக் கண்டு காம வேட்கை கொண்டு அப்பெண் மீது விழுந்து முதிய பார்ப்பான் செய்யும் செயல்கள் நிகழ்த்தல் பாங்கில் இங்குத் தோழியால் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

தலைவன் மெய் தொட்டுப் பழகுதல் முதலிய எட்டையும் தலைவியின் இடத்தே செய்தும் அவள் நாணம், மடம் முதலியனவற்றை நீங்காதவள் ஆக இருக்கிறாள். இதனை,

மேலே போகாதே என்று என்னை நிறுத்தினவன், என் அருகில் நெருங்கி வந்து நெற்றியையும் முகத்தையும் தோளையும் கண்ணையும் சாயலையும், சொல்லையும் நோக்கி நின்றான். நின்றவன் உவமையாகக் கூற நினைத்தான். நெற்றி வியப்புக் கொண்டதாய்த் தேய்ந்தது. என்றாலும் அது பிறைச் சந்திரன் அன்று. முகம் களங்கமற்றது. ஆயினும் முழுமதியும் அன்று தோள் மூங்கிலின் தன்மை நெருங்கியது. அது பிறக்கும் இடம் மலை அன்று கண்மலரின் தன்மை நெருங்கியது. அது பிறக்கும் தன்மையான இடமும் அன்று. சாயல் பொருந்த மெல்ல நடக்கும் மயிலும் அன்று. சொல்

சொல்லித் தளரும், ஆயினும் கிளியும் அன்று என்று அங்கு அத்தன்மையையுடைய உறுப்புகள் பலவற்றையும் பொய்யாகப் பாராட்டினான். வேடர் விலங்குகளின் சோர்வைப் பார்ப்பதைப் போல் என் மனம் அழிந்த நிலையைப் பார்த்து, புலையர் நோக்குவது போன்று வருத்தம் ஏற்படப் பார்த்து வணங்கினான். என்னைத் தீண்டவும் செய்தான், மதத்தால் அறிவை இழந்து குத்துக்கோலின் எல்லையில் நில்லாத ஆண் யானையைப் போன்றவன் பலமுறை வணங்கவும் செய்தான், தீண்டவும் செய்தான்[12]

என்றவாறு தலைவி தோழியிடம் தெரிவிக்கிறாள். இதில் தலைவன், தலைவி இருவர் கலந்து கொண்ட காட்சி ஒன்று நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் பாங்கு அறிதற்குரியதாகும்.

தொகுப்புரை

கபிலரின் அகப்பாடல்கள் கதை தழுவிப் பாடப்பட்ட பாடல்கள் அல்ல. எனினும் இலக்கியம் மற்றும் அரங்கியல் நிலையில் குறிக்கப்படும் நாடகக் கூறுகளைக் கொண்டனவாகக் கபிலரின் அகப்பாடல்கள் அமைந்துள்ளன எனலாம்.

குறிப்புகள்

1. கோ. கேசவன், **இலக்கியமும் இலக்கியப் போக்கும்**, ப. 1.
2. எஸ். விஜயபாரதி, **கபிலர் கவி நயம்**, ப. 23.
3. சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை வரி 18 அடியார்க்கு நல்லார் உரை.
4. மணிவேலன், **அவல நாடக நோக்கில் சிலம்பு**, ப. 14.
5. Webster English Dictionary., p.15.
6. தா.ஏ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத்திறன்**, ப. 19.
7. மேலது, ப. 23.
8. சுப. இராமநாதன், **குறிஞ்சி**, ஐங்குறுநூற்றுச் சொற்பொழிவுகள், பக். 131-132.
9. கலித்தொகை மூலமும் உரையும், ப. 334.
10. சுப. இராமநாதன், **குறிஞ்சி**, ஐங்குறுநூற்றுச் சொற்பொழிவுகள், ப. 25.
11. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 200.
12. மேலது, பக். 200-201.

13. மேலது, ப. 200.
14. மேலது, ப. 43.
15. மேலது, ப. 43.
16. மேலது, ப. 43.
17. மேலது, ப. 35.
18. மேலது, ப. 39.
19. மேலது, ப. 39.
20. மேலது, பக். 39-40.
21. மேலது, ப. 40.
22. மேலது, ப. 41.
23. ஏ. என். பெருமாள், **தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு**, ப. 189.
24. அஷ்வகோஷ், **அரங்க ஆட்டம்**, இயக்குதல் கோட்பாடு, ப. 77.
25. சே. இராமானுஜம், **நாடகப் படைப்பாக்கம்**, அடித்தளங்கள், ப. 43.
26. மேலது, ப. 44.
27. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப் பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, ப. 37.
28. இரா. காசிராசன், **ஐங்குறுநூற்றில் குறிஞ்சிப் பின்புலம்**, பொதிகை மலர் ஒன்று, ப. 205.
29. சே. இராமானுஜம், **நாடகப் படைப்பாக்கம்**, அடித்தளங்கள், ப. 398.
30. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 348.
31. ஆறு. அழகப்பன், **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, ப. 448.
32. மேலது, ப. 448.
33. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 345.
34. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப்பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, ப. 10.
35. க. இரவீந்திரன், **தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள்**, ப. 165.
36. மேலது, ப. 158.
37. மேலது, ப. 158.
38. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப்பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, பக். 100, 13-14.
39. மேலது, ப. 13.

40. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 317.
41. மேலது, ப. 318.
42. மேலது, ப. 328.
43. தா. எ. ஞானமூர்த்தி, **நாடகத்திறன்**, ப. 54.
44. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப்பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, ப. 113.
45. எஸ். விஜயபாரதி, **கபிலரின் கவிநயம்**, ப. 12.
46. மேலது, ப. 12.
47. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 335.
48. இரா. பூங்கோதை, **குறுந்தொகையில் நாடகக் கூறுகள்**, ஆய்வுக் கோவை, 34:3. ப. 1147.
49. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 335.
50. மேலது, ப. 336.
51. இரா. பூங்கோதை, **குறுந்தொகையில் நாடகக் கூறுகள்**, ஆய்வுக் கோவை, 34:3. ப. 1149.
52. **கலித்தொகை மூலமும் தெளிவுரையும்**, ப. 364.
53. மேலது, ப. 365.
54. **கலித்தொகை மூலமும் தெளிவுரையும்**, ப. 381.
55. எஸ். விஜயபாரதி, **கபிலர் கவிநயம்**, ப. 41.
56. மேலது, ப. 43.
57. கா. அரங்கசாமி, **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்**, ப. 348.
58. ந. கருணாநிதி, **தொல்காப்பியம்**, ப. 110.
59. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப்பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, ப. 108.
60. **அகநானூறு மூலமும் உரையும்**, ப. 242.
61. சே. இராமானுஜம், **நாடகப் படைப்பாக்கம்**, ப. 360.
62. மேலது, ப. 349.
63. **கலித்தொகை மூலமும் தெளிவுரையும்**, பக். 325-326.
64. மேலது, ப. 326.
65. மேலது, ப. 326.
66. மேலது, பக். 389-390.
67. மேலது, ப. 330.

கபிலரின் புறப்பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள்

> உண்மை வாழ்க்கையில் கடுமையான நெறிமுறைகளிலிருந்து தப்பித்துச் சிறிது நேரம் கற்பனையில் புகுந்து உண்மை வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட பள்ளத்தை இட்டு நிரப்பும் குழந்தைச் செயலே கலையாகும்.[1]

என்பார் 'Freud' என்னும் அறிஞர். இவ்வாறு கலை என்பது குழந்தைச் செயலாகக் காட்டப்பட்டாலும் கலை என்பது வாழ்வியலோடு இணைந்தது; பிரிக்கமுடியாதது ஆகும். இங்கு,

> உடலுக்கு உணர்ச்சி வேண்டும்; வாழ்வுக்குக் கலை வேண்டும். வாழ்வோடு ஒட்டாத கலையினாலோ; கலையில்லாத வாழ்வினாலோ யாதொரு பயனுமில்லை[2]

என்னும் கருத்தை நோக்கலாம். பண்டைத் தமிழ் மக்கள் கலையோடு இயைந்த வாழ்வு வாழ்ந்தவர்கள் என்பதற்குச் சங்க இலக்கியங்கள் சிறந்த சான்றாக விளங்குகின்றன.

சங்ககாலத் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலை, கலை வெளிப்பாட்டை, பண்பாட்டை, நாகரிகத்தை, பழக்க வழக்கங்களைப் படம்பிடித்துக் காட்டி நிற்கும் சங்கப் பாடல்களைப் பாடிய புலவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவராக விளங்குபவர் கபிலர் ஆவார்.

> கபிலர் இலக்கியம் அமைப்பிலும், உணர்ச்சியிலும், கற்பனையிலும் வடிவத்திலும் முழுமையும் அழகும் கொண்டு விளங்குகிறது[3]

என்பர்.

கபிலர், பண்டைத் தமிழ் மக்களின் அகவாழ்வைக் காட்டும் அகப்பாடல்களையும்; புறவாழ்வாம் போரியல் வாழ்வைக் காட்டும் புறப் பாடல்களையும் பாடியுள்ளார். கபிலரின் புறப்பாடல்கள் போர் வெற்றி, போர்த்திறம், ஈகை, நட்புப் பாராட்டல்; நல்வழிப்படுத்தல் போன்ற வாழ்வியலைப் படம் பிடித்துக் காட்டுதல் என்ற நிலையில் சங்க காலத் தமிழ் மக்களின் புறவாழ்க்கையைக் காட்டுவனவாக அமைந்துள்ள பாங்கு அறிதற்குரியதாகும்.

கபிலரின் அகப்பாடல்கள் நாடகக் கூறுகள் கொண்டனவாக அமைந்திருக்கும் பாங்கு முன் இயலில் விளக்கப்பட்டது. கபிலரின் அகப்பாடல்கள் நாடகக்கூறுகள் கொண்டனவாக அமைந்திருப்பது போலவே, கபிலரின் புறப்பாடல்களும் நாடகக் கூறுகள் கொண்டனவாக அமைந்துள்ளன. அந்த வகையில் கபிலரின் புறப்பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகளைக் கண்டு விளக்குவதாக இவ்வியல் அமைகிறது.

நாடகக் கூறுகள்

கபிலரின அகப்பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகள்,

கதை

கதை கோப்பு

கதைக்கோப்பு அமைப்பு

களமும் காலமும்

காட்சியமைப்பு

உடை, ஒப்பனை

உரையாடல்

தனிமொழி

மெய்ப்பாடு

நிகழ்த்தல் பாங்கு

என்றவாறு முன் இயலில் வகைப்படுத்திக் கண்டு விளக்கப்பட்டன. தமிழரின் அறவழிப்பட்ட போர்ச் செய்திகளை உலகுக்கு அறிவிக்கும் புறத்திணையியலை விளக்கும் கபிலரின் புறப்பாடல்களில் அகப்பாடல்களில் காணப்படுவது போன்று நாடகக்கூறுகள் காணப்படுதல் அரிது என்ற நிலையில் கபிலரின் புறப்பாடல்களில் காணப்படும் நாடகக்கூறுகளை,

கதை

கதைக்கோப்பு

களம்

காட்சியமைப்பு

உடை, ஒப்பனை

உரையாடல்

மெய்ப்பாடு

என்றவாறு வகைப்படுத்தி ஆராயப்படுகிறது.

கதை

கபிலரின் புறப்பாடல்கள், அவரின் அகப்பாடல்கள் போன்று பல்வேறு காலகட்டங்களில்; பல்வேறு சூழல்களில் பாடப்பட்ட தனித்தனிப் பாடல்களாக அமைந்திருப்பினும், அப்பாடல்களை ஒருங்கு வைத்துத் தொகுத்து நோக்கும் போது அப்பாடல்களின் ஊடே கதையும் கதைக் கோப்பும் அமைந்திருக்கக் காணமுடிகிறது. அந்த வகையில் கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி அறியலாகும் கதைகள்,

புறவாழ்க்கைக் கதைகள்

புறவாழ்க்கையின் ஊடான அகவாழ்க்கைக் கதைகள்

என்றவாறு இரு நிலைகளில் பிரித்து ஆராயப்படுகின்றன.

புறவாழ்க்கைக் கதைகள்

தலைவன் தலைவியர் இருவரும் துய்க்கும் காதல் இன்பம் அவ்விருவர் உள்ளத்திற்கு மட்டுமே புலனாதலின் அவ்வின்பம், அக இன்பம், அகப்பொருள், அகத்திணை என்னும் பெயர்களால் அழைக்கப் பெற்றது. அவ்வாறன்றித் தனி மனிதன் அல்லது சமுதாயம் நிகழ்த்தும் போராட்டம், வெற்றி முதலியவற்றான் பிறக்கும் இன்பம் பிறர் மாட்டு எடுத்துக்கூறி அவரும் துய்க்குமாறு அமைதலான் அதனைப் புறஇன்பம், புறப்பொருள், புறத்திணை என்னும் பெயர்களால் வழங்கினர்.[4] புறம் என்பதனை விளக்க வந்த நச்சினார்க்கினியர்,

> இதனை (அகம்) ஒழிந்தன, ஒத்த அன்புடையார் தாமே யன்றி எல்லார்க்கும் துய்த்துணரப் படுதலானும் இவை இவ்வாறு இருந்ததெனப் பிறருக்குக் கூறப்படுதலானும் அவை புறமெனப்படும்[5]

என்றவாறு உரை விளக்கமளிப்பார்.

வெட்சி நிரைகவர்தல்; மீட்டல் கரந்தையாம்;
வட்கார் மேற் செல்வது வஞ்சியாம்-உட்காது
எதிரூன்றல் காஞ்சி; எயில் காத்தல் நொச்சி;
அது வளைத்தல் ஆகும் உழிஞை-அதிரப்
பொருவது தும்பையாம் போர்க்களத்து மிக்கோர்
செருவென் றதுவாகை யாம்

என்னும் பழம்பாடல் போர்க்குரியனவாகவும் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் புற வாழ்க்கைக்குரியனவாகவும் அமையும் புறத்திணைகளைச் சுட்டுவதாக அமைகிறது. புறத்திணைகளாகச் சுட்டப்படுவனவற்றுள், 'பாடப்படுகின்ற ஆண் மகனுடைய ஒழுகலாறு'[6] என்றவாறு ஓர் ஆண் மகனின் புகழ், வலிமை, கொடை, அருள் போன்றவற்றைத் தெரிந்து கூறும் பாடாண்திணையிலும்; பிற புறத்திணைக்கெல்லாம் பொதுவாய் உள்ளனவும் அவற்றில் கூறாது விடப்பட்டனவுமாகிய இலக்கணங்களைத் தொகுத்து விளக்குவதாகவும் அமையும் பொதுவியல் திணையிலும் கபிலரின் புறநானூற்றுப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. அந்த வகையில் பாடாண் மற்றும் பொதுவியல் திணைகளில் அமைந்துள்ள கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி முன்னர்க் குறிக்கப்பட்டதைப் போல் பாடுகின்ற ஆண் மகனுடைய ஒழுகலாறு என்ற நிலையில்,

பாரி

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன்

பேகன்

விச்சிக்கோ

இருங்கோவேள்

திருமுடிக்காரி

பாரி மகளிர்

ஆகியோரின் வரலாறுகள் கபிலரால் பாடப்பட்டுள்ளன. இவர்களில் பாரி, செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் ஆகிய இருவர் வரலாறுகள் கதைப்பாங்கு கொண்டனவாக அமைந்திருக்கின்றன.

பாரி

கபிலர் பாடியுள்ள புறப்பாடல்களின் துணைக்கொண்டு பறம்பு மலைக்கும், பறம்பு நாட்டிற்கும் தலைவனான பாரி குறித்து

அறியப்படும் வரலாற்றுச் செய்திகளின் அடிப்படையில் கீழ்வரும் கதை உருவாக்கிக் காட்டப்படுகிறது.

ஒரு பக்கத்திலே அருவிகள் ஒலியோடு வழியும்; மற்றொரு பக்கத்திலே பாணர் ஏந்திய கலங்கள் மதுவால் நிரம்பி வழியும்; வழங்கச் சிந்தின தேறல் கல்லையும் உருட்டி ஓடிவரும்; மயிலினம் சோலையிலே ஆடும். குரங்கினம் மலை முகடுகளிலே தாவி விளையாடும். அக்குரங்கினம் அனைத்தும் கூடித்தின்றும் தீராத கனி வகைகள் கணக்கற்று எங்கும் விளங்கும் முந்நூறு ஊர்களையுடையது பறம்பு நாடு. இத்தகைய சிறப்பிற்குரிய பறம்பு நாட்டிற்கும், பறம்பு மலைக்கும் தலைவன் கூர்வேலேந்திய திண்தோளினம் தேர் வண்மையாற் சிறந்தவனுமாகிய பாரி ஆவான். வேளிர்குலத் தலைவனாகிய இப்பாரியின் வள்ளல் தன்மையை,

> **மால்பு உடை நெடுவரை கோடுதோறு இழிதரும்**
> **நீரினும் இனிய சாயல்**
> **பாரி வேள்பால் பாடினை செலினே** *(புறம். 105:6-8)*

> **மடவர் மெல்லியர் செல்லினும்**
> **கடவன், பாரி கைவண்மையே** *(புறம். 106:4-5)*

> **பறம்பு பாடினர் அதுவே! அறம்பூண்டு**
> **பாரியும் பரிசிலர் இரப்பின்**
> **வாரேன் என்னான், அவர் வரையன்னே**
> *(புறம். 108:4-6)*

என்றவாறு கபிலர் புகழந்து பாடுவார். இவ்வாறு கபிலரின் புகழ்மொழிக்கு ஏற்ப வள்ளன்மையில் தனக்குத்தானே நிகரென விளங்கியவன்; பாட்டுத் தொகையானும் பாடும் திறத்தாலும் சங்ககாலப் புலவர் பெருமக்களில் சிறப்பாகக் குறிக்கப்படும் கபிலரின் நண்பன். இவனது பெரும்புகழ் அறிந்து பொறாமை கொண்ட மூவேந்தரும் ஒருங்கே முற்றுகையிட்டும் வெற்றி கொள்ள முடியாத பெரும் பெயர் வீரன். இவனுக்கு இரு பெண் மக்கள். பெண் மக்களை மணக்க மூவேந்தரும் விரும்புகின்றனர். பாரி பெண் கொடுக்க இசையவில்லை. மகளிரைத் தர இயலாது என மறுக்க அவர்கள் அனுப்பிய தூதுவர்களை அவன் திருப்பி அனுப்ப, பாரியின் கொடையும் புகழும் அறிந்து அனைவரும் அவனைப் போற்றுவது கண்டு அழுக்காறு கொண்டிருந்த மூவேந்தர்களும் பாரி மகட்கொடை மறுத்த செய்தியறிந்ததும் சீறி, சினந்தெழுந்தனர். பாரியைப் பழிவாங்கப் பறம்பின் மீது படையெடுத்தனர்.

மூவேந்தரின் முற்றுகையைக் கண்டு அஞ்சாத பாரி, அரண்களை வலியுறுத்திக் கோட்டைக் கதவங்களைத் தாழ்பூட்டிப் படையினரை அணிவகுத்து மதில்களில் நிறுத்தி மூவேந்தரின் படைகளை எதிர்த்துப் போர் புரிந்தான். செய்தியறிந்த கபிலர் மூவேந்தர்களைச் சந்தித்தார். அவர்களை நோக்கி,

அளிதோ தானே, பாரியது பறம்பே!
நளிகொண் முரசின் மூவரும் முற்றினும்
உழவர் உழாதன நான்கு பயன் உடைத்தே
ஒன்றே, சிறிலை வெதிரின் நெல்விளை யும்மே;
இரண்டே தீஞ்சுளைப் பலவின் பழம் ஊழ்க்கும்மே;
மூன்றே, கொழுங்கொடி வள்ளிக் கிழங்கு
வீழ்க்கும்மே;
நான்கே, அணிநிற ஓரி பாய்தலின், மீது அழிந்து,
திணி நெடுங் குன்றம் தேன்சொரி யும்மே,
வாண் கண் அற்று அதன் மலையே; ஆங்கு
மறந்தொறும் பிணித்த களிற்றினிர் ஆயினும்,
தாளின் கொள்ளலிர்; வாளின் தாரலன்;
யான்அறி குறவன், அது கொள்ளும் ஆறே;
சுகிர்புளி நரம்பின் சீறியாழ் பண்ணி,
விரையொலி கூந்தல் நும் விறலியர் பின்வர
ஆடினிர் பாடினிர் செலினே
நாடும் குன்றும் ஒருங்கு ஈயும்மே (புறம். 109)

என்று கூறுகிறார். போரைத் தவிர்க்கக் கபிலர் மேற்கொண்ட முயற்சி பலன் அளிக்கவில்லை. போர் நீடித்தது. பாரி போர்க்களத்தில் மடிந்தான். மூவேந்தர்கள் வெற்றி பெற்றனர். பாரியின் மகளிர் இருவரோடும் கபிலர் பறம்பு மலையை விட்டு வெளியேறுகிறார்.

பறம்பு மலையை விட்டு வெளியேறிய கபிலர், பாரியின் மகளிர்க்கு மணம் முடிக்க முயற்சி செய்கிறார். அதன் பொருட்டு விச்சிக்கோவிடமும் இருங்கோவேளிடமும் சென்று அவர்களை மணம் முடித்துக் கொள்ள வேண்டுகிறார். அவ்விருவரும் மறுக்க, மனம் வெறுத்த கபிலர் வடக்கிருந்து உயிர் துறக்கிறார்.

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன்

தன் நாட்டின் மீது போர் தொடுத்த பகைவர்களைத் தோற்று ஓடும்படி செய்தவன். பல போர்களைத் தன் வலிமை மிக்க படையைக் கொண்டு செய்து வெற்றிகள் பல பெற்றவன்.

கருமையான நிறம் கொண்ட திருமாலைத் தன் மனத்தில் கொண்டவன். தான் ஏற்றுக் கொண்ட கடவுளுக்கு நெல்லின் விளைவை உடைய ஓகந்தூர் என்னும் ஊரைத் தானமாகக் கொடுத்தவன்.

புகழ் பொருந்திய பல செல்வத்தையுடைய வேள்விகளைச் செய்தவன். அதைப் போன்று மற்ற அறத்தின் கூறுபாடுகளையும் செய்து முடித்தவன். தன் புரோகிதனைக் காட்டிலும் அறநெறியில் மேம்பட்டவன். ஆனால் புரோகிதனையே மேம்படச் செய்தவன். பார்ப்பாரை அல்லாது மற்றவரைப் பணியாதவன்.

ஓடை பொன்னரி மாலை முதலிய அணிகளை அணிந்து எழும் பலவாகிய யானைக் கூட்டம், மழை மேகம் என்று மயங்கத் தக்க கரிய எளிய கல கிடுகை ஏந்திய படையையும் வேல் வாள் முதலியவை ஏந்திய வீரரின் படையைச் செயலறப் போரிட்டு அழித்த கொய்யப்பட்ட பிடரி மயிரையுடைய குதிரைப் படையையும் கொண்டவன்.

மனத்தில் குற்றம் இல்லாதவன். கபிலருக்குச் சிறுபுறமாக நூறாயிரம் பொற்காசும், நன்றா என்னும் குன்றின் மேல் ஏறிநின்று தன் கண்ணிற் கண்ட நாடுகளையும் பரிசிலர்க்கு வழங்கியவன். இவ்வாறு கொடைச் சிறப்பும், வீரச்சிறப்பும், அறவுணர்வும் கொண்டவனாகச் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் வாழ்ந்ததன் காரணமாக, அவனைப் பலவாறு பாடிய கபிலர்,

செல்வக் கோவே சேரலர் மருக
கால்தி எடுத்த முழங்கு குரல்வேலி
நனந்தலை உலகம் செய்த நன்று உண்டெனின்
அடை அடுப்பறியா அருவி ஆம்பல்
ஆயிர வெள்ளம் ஊழி
வாழி ஆடி வாழிய பலவே ***(புறம். 63 : 16-21)***

என்றவாறு வாழ்த்திடக் காணலாம்.

புறவாழ்க்கையின் ஊடான அகவாழ்க்கைக் கதை

புறவாழ்க்கை என்பது போரியல் வாழ்க்கை மட்டும் அன்று. சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவிய பரத்தமை வாழ்க்கையும் புறப்பொருள் என்ற நிலையில் புறவாழ்க்கையாகக் கொள்ளப் படுகிறது. அக்காலத் தமிழ் மக்கள் வாழ்வில் பரத்தமை ஒழுக்கம் இருந்து வந்ததெனவும் இது பெருங்குற்றமாகக் கருதப்படவில்லை எனவும் அறியமுடிகிறது. பரத்தையர் சேரிகளைப் பற்றிய செய்திகள் சங்கப் பாடல்களில் காணப்படுகின்றன. மருதத்திணை பற்றிய

அகப்பொருட் பகுதியில் தலைமகன் தலைவியைப் பிரிந்து பரத்தையர் இல்லில் சிலநாள் உறைவதாகவும், அப்பிரிவின் காரணமாகத் தலைமகள் வருத்தமுற்றிருந்து அவன் திரும்பி வந்தபோது அவனிடம் ஊடல் கொள்வதாகவும் பாடுவது சங்க கால இலக்கிய மரபு.[7] இந்த இலக்கிய மரபின் அடிப்படையில் பரத்தமை ஒழுக்கம் காரணமாகத் தன் மனைவி கண்ணகியைப் பிரிந்த பேகனை அறிவுரை கூறிக் கபிலர் திருத்தியமை கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி அறியத்தக்கதாக உள்ளது. இப் புறப் பாடல்களில் கண்ணகியின் சோகம் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது என்ற நிலையில் கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் புறவாழ்க்கையின் ஊடான அகவாழ்க்கைக் கதை என்பதாகக் கண்ணகி கதையைக் குறிப்பிடலாம்.

கண்ணகி கதை

சங்க காலத் தமிழகத்தில் வாழ்ந்த பெருவள்ளல்கள் எழுவரில் ஒருவன் 'வையாவிக் கோமான் பெரும் பேகன்' என்னும் சிறப்பினை உடையவன். 'கைவண் ஈகைக் கடுமான் பேக' என்று கபிலரால் பாராட்டப்பெற்றவன். மழையற்ற போது பெய்ய வேண்டியும், பெருமழை பெய்ய அதனை நிறுத்த வேண்டியும் தெய்வம் போற்றும் குறமக்கள், இவ்வாறு மழை மாறிய மகிழ்வினராய், புனத்து விளைந்த தினையை உண்டு மகிழும் வளநாடன், வெல்போரும் கைவண்மையும் உடைய வையாவிக் கோப்பெரும் பேகன்.

மடத்தகை மாமயில் பனிக்கும் என்று கருதிப் பனியில் நடுங்கிய மயிலுக்குப் போர்வை தந்த சிறப்பிற்குரிய பேகனின் புகழைப் புகழ்ந்து பாட விரும்பிய கபிலர், பேகனின் அரண்மனை வாயிலின் முன்நின்று, அவனது புகழையும், அவன் மலை வளத்தையும் பாடினார். பேகனது அரண்மனை பொலிவிழந்து கிடந்தது. பேகன் அங்கு இல்லை. கபிலர் வாழ்த்துக் கேட்டு அங்கு வந்த பெண்ணின் கண்களில் கண்ணீர் பெருகுகிறது. அப்பெண்ணின் அழுகை கண்ட கபிலர், அப்பெண்ணை நோக்கி, 'அம்மையீர் தாங்கள் யாரோ?' என வினவுகிறார். கபிலர் வினவ, அப்பெண் துயரம் பெருக வாய்விட்டு அழுகிறாள். கண்ணீர்த் துளிகள் முத்துமுத்தாகச் சிதறி மார்பகத்தை நனைக்கின்றன. அப்பெண் வாய்விட்டழுத ஒலியானது குழல் இணைவது போல் இருந்தமையைக் கேட்ட கபிலர் வியந்து நிற்கிறார். பேகன் பரத்தை ஒருத்தியுடன் உறவுகொண்டு தன் மனைவி கண்ணகியைப் பிரிந்து நல்லூரில் வாழ்கிறான் என்பதைக் கபிலர் அறிகிறார். அழும் நிலையில் குரலில் இனிமை

காணப்பட்ட அப்பெண் கண்ணகி என்பதைக் கபிலர் அறிகிறார். நேராகச் சென்று பேகனைச் சந்திக்கிறார். கபிலர் பேகனை நோக்கி,

மடத்தகை மாமயில் பனிக்கும் என்று அருளிப்
படாஅம் ஈத்த கெடாஅ நல்லிசைக்
கடாஅ யானைக் கலிமான் பேக!
பசித்து வாரோம் பாரமும் இலமே;
களங்கனி யன்ன கருங் கோட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி,
அறம்செய் தீமோ, அருள்வெய் யோய்! என
இஃதியாம் இரந்த பரிசில்; அஃது இருளின்
இரைமணி நெடுந்தேர் ஏறி
இன்னாது உறைவி அரும்படர் களைமே! (புறம். 145)

என்று கூறி 'இன்றிரவே நின் தேரேறிச் சென்று நின் நிலையில் பெறுதற்கரிய நோயுடையவளாகக் காணவும் சகிக்காத துயருடன் வாழும் நின் மனைவியின் பிரிவு நோயைத் தீர்ப்பாயாக' என்றும் இதுவே யாம் நின்னிடம் விரும்பும் பரிசில் என்றும் கூறுகிறார். பின் பேகன் தேரேறி விரைந்து சென்று தன் மனைவி கண்ணகியின் பிரிவு நோயைத் தீர்த்தான் என்பது வரலாறாகும்.

கதைக் கோப்பு

கபிலரின் புறப்பாடல்களைக் கொண்டு உருவாக்கிக் காட்டப்பட்டுள்ள மேற்கண்ட இரண்டு புறவாழ்க்கைக் கதைகளில் செல்வக் கடுங்கோவாழியாதன் கதை என்பது கதை என்று சொல்வதைவிட அவனது பண்புகளையும் பெருமைகளையும் சுட்டுவதாகவே அமைவதால் அதில் கதைக் கோப்பைக் காணுதல் என்பது இயலாததாகும். ஆனால் பாரி குறித்த கதையில் கதைக் கோப்பு அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. கபிலரின் புறப்பாடல் கொண்டு அறியப்படும் பாரி குறித்த செய்திகளின் அடிப்படையிலான 'பாரி' என்னும் கதையில் காரண காரியத் தொடர்புடன் பொதுநிலையில் கதைக் கோப்பு கீழ்வருமாறு அமைந்திருக்கிறது.

பாரி அறிமுகம்
பாரி மீது மூவேந்தர்கள் காழ்ப்புணர்ச்சி கொள்ளல்
மகட்கொடை வேண்டல்
பாரி மகட்கொடை மறுத்தல்
பறம்பு முற்றுகை
போரைத் தடுக்கக் கபிலர் முயற்சி மேற்கொள்ளல்
போர்

பாரி இறத்தல்
பாரி மகளிருடன் கபிலர் பறம்பு மலையை விட்டு வெளியேறுதல்
பாரி மகளிருக்கு மணம் முடிக்கக் கபிலர் முயலுதல்
விச்சிக்கோ, இருங்கோவேளிடம் மணம் முடிக்க வேண்டல்
மறுத்தல்
வடக்கிருந்து உயிர் துறத்தல்

மேற்குறிக்கப்பெற்ற கதைக் கோப்பினைப் பாரி வாழ்க்கையோடு இணைந்த கபிலரின் வரலாற்றின் நிகழ்வுத் தொகுப்பு எனலாம். இதே போன்று புறவாழ்க்கையின் அடிப்படையிலான அகவாழ்க்கைக் கதை என்பதாகக் குறிக்கப்படும் கண்ணகி கதையில் அமைந்துள்ள கதைக் கோப்பினால் பொது நிலையில் கீழ்வருமாறு சுட்டலாம்.

பேகன் அறிமுகம்
பேகன் அரண்மனையில் கபிலர்
பேகனை வாழ்த்திக் கபிலர் பாடுதல்
கண்ணில் நீர்மல்கக் கண்ணகி வெளிப்படல்
காரணம் கேட்டல்
பேகன் - கண்ணகியைப் பிரிந்து பரத்தையிடம் சென்றமையைக் கபிலர் அறிதல்
பேகனைச் சந்தித்து அறிவுரை கூறல்
பேகன் கண்ணகியைச் சந்திக்கத் தேர் ஏறிச் செல்லல்

மேற்கண்டவாறு கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி அறியலாகும் இரு கதைகளிலும் கதைக் கோப்பு அமைந்து விளங்குகிறது. இக்கதைக் கோப்பு ஒரு தொடர் நிகழ்வின் நிகழ்வுத் தொகுப்பாகக் காரண காரியக் கொள்கையுடன் அமைந்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

கதைக் கோப்பு அமைப்பு

ஒரு நிகழ்விற்கும் மற்றொரு நிகழ்விற்கும் இடையே காரண காரியத் தொடர்பு இருக்கும்போது அக்கதையில் கதைக் கோப்பு சிறப்பாக அமைந்துள்ளது எனலாம். கதைக் கோப்பு அமைப்பு,

தொடக்கம்
வளர்ச்சி
உச்சநிலை
வீழ்ச்சி
முடிவு

என்றவாறு ஐந்து பகுப்புக்களாகப் பகுத்து விளக்கப்படும் தன்மை முன் இயலில் விளக்கப்பட்டது. கதைக் கோப்பு அமைப்பு மேற்கண்டவாறு ஐந்தாகப் பகுக்கப்பட்டு விளக்கப்படினும் கதைக் கோப்பு அமைப்பிற்கு அடிப்படையாக நோக்கத்தைக் குறிப்பிடுவர்.

கபிலர் பாடியுள்ள புறப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் புற வாழ்க்கைக் கதை மற்றும் வாழ்க்கையின் அடிப்படையிலான அகவாழ்க்கைக் கதையின் அல்லது கபிலரின் புறப்பாடல்களின் நோக்கம் என்பது பண்டைத் தமிழ் மக்களின் போரியல் சார்ந்த வாழ்க்கையினைக் காட்டுதல் எனலாம்.

கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி அறியப்படும் புறவாழ்க்கைக் கதையாகிய பாரி கதையிலும் புறவாழ்க்கையின் அடிப்படையிலான அகவாழ்க்கைக் கதையான கண்ணகி கதையிலும் கதைக் கோப்பு அமைப்பு கீழ்வருமாறு அமைகிறது.

பாரி

தொடக்கம்

பாரி அறிமுகம்

வளர்ச்சி

பாரி மீது மூவேந்தர்கள் காழ்ப்புணர்ச்சி கொள்ளல்
மகட்கொடை வேண்டல்
பாரி மகட்கொடை மறுத்தல்
பறம்பு முற்றுகை
போரைத் தடுக்கக் கபிலர் முயற்சி மேற்கொள்ளல்
போர்

வீழ்ச்சி

பாரி இறத்தல்
பாரி மகளிருடன் கபிலர் பறம்பு மலையை விட்டு வெளியேறுதல்
பாரி மகளிரை மணம் முடிக்க விச்சிக்கோ, இருங்கோவேள் இருவரும் மறுத்தல்

முடிவு

கபிலர் வடக்கிருந்து உயிர் துறத்தல்

கண்ணகி கதை

தொடக்கம்

பேகன் அறிமுகம்

வளர்ச்சி

பேகன் அரண்மனையில் கபிலர்

பேகனை வாழ்த்திக் கபிலர் பாடுதல்

உச்சநிலை

கண்ணில் நீர்மல்கக் கண்ணகி வெளிப்படல்

கபிலர் காரணம் கேட்டல்

பேகன் கண்ணகியைப் பிரிந்து பரத்தையிடம்
சென்றமையை அறிதல்

வீழ்ச்சி

கபிலர் பேகனைச் சந்தித்து அறிவுரை கூறல்

முடிவு

பேகன் கண்ணகியைச் சந்திக்கத் தேர் ஏறிச் செல்லல்

களம்

கதை நிகழிடம் அல்லது கதை நிகழ்த்தப்படும் இடம் களம் எனக் குறிக்கப்படும். இந்தக் களம் என்பதை நிகழ்ச்சிக் களம், நிகழ்வுக்களம் எனவும் பிரித்து நோக்கலாம். நிகழ்ச்சிக் களம் என்பது கதை நிகழிடத்தையும், நிகழ்வுக்களம் என்பது கதை நிகழ்த்தப்படும் இடத்தையும் குறிக்கும். கபிலரின் புறப்பாடல்கள்,

பாரியின் பறம்புமலை

செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதனின் நேரிமலை

மலையமான் திருமுடிக்காரியின் திருக்கோவலூர் நாடு

வையாவிக் கோப்பெரும் பேகன் நாடு மற்றும் நல்லூர்

ஆகியவற்றைக் களமாகக் கொண்டு நடப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் பாரியின் பறம்பு மலையும், செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் நேரி மலையும் காட்சியமைப்பு என்ற நிலையில் கபிலரால் காட்சிப்படுத்திக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

பாரி இறந்த நிலையில் பாரி மகளிருக்கு மணம் முடிக்க வேண்டி, அவர்களை அழைத்துக் கொண்டு, நாற்பத்தொன்பது தலைமுறைகள் துவரையை ஆண்ட போர் மறமும் கொடையும் மிகுந்த வேளிர்களுள் ஒருவனான இருங்கோவேளிடமும், அடங்கா மன்னரை அடக்கும் வன்மையும், மடங்கா விளையுளும் உடைய நாட்டின் வேந்தனான விச்சிக்கோவிடமும் சென்று

அவர்களை மணந்து கொள்ள வேண்டும் பாடல்களில் இவ்விரு மன்னர்களின் நாடு களமாகக் காட்டப்படக் காணமுடிகிறது.

காட்சியமைப்பு

நாடகக்கலை என்பது முழுக்கக் காட்சிக் கலையாகும். நாடகக்கலை எனப்படும் அரங்கக் கலையைப் பொறுத்தவரையில் காட்சியமைப்பு என்பது நிகழ்வுப் பின்னணியாகும். இதனைக் காட்சிப் பின்னணி எனவும் குறிப்பிடுவதுண்டு. நாடக நிகழ்வு என்பது இந்தக் காட்சிப் பின்புலத்தின் ஊடாக நிகழ்த்தப்படும் போதே அந்நிகழ்வு பார்வையாளர்களை எளிதில் சென்றடைகின்றது அல்லது பார்வையாளர்களை நிகழ்வை எளிதில் விளங்கிக் கொள்ளத் துணை செய்கிறது எனலாம்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் காணப்படுவது போன்று, கபிலரின் புறப்பாடல்களிலும் காட்சியமைப்புக் காணத்தக்கதாக அமைந்துள்ளது. கபிலரின் புறப்பாடல்களில் காட்சிப் பின்புலம் எனப்படும் காட்சியமைப்பு என்பது,

பறம்புமலை

நேரிமலை

அரண்மனை

போர்க்களம்

என்றவாறு காட்சியாக்கிக் காட்டப்பட்டுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

பறம்புமலை

பாரி மறைவுக்குப் பின்னர்ப் பறம்புமலையை விட்டுப் புறப்பட்டுச் சென்ற கபிலரின் உள்ளத்தில் நிலைத்து நின்றது பாரியின் பறம்புமலையின் வளமாகும். தாம் பறம்புமலையில் வாழ்ந்த காலத்துத் தமக்கு உறைவிடமும் உணவும் தந்து பாதுகாத்த பறம்பின் சிறப்பினை, வளத்தினைக் கபிலர் தம் பாடல்களில் பதிவு செய்துள்ளார்.

> **மதுப்பிழிவார் எறிந்த கோதுகளிலிருந்து மதுச் சிதறும்; அவ்வாறு சிதறிய மது சேறாகி நாற்புறமும் ஒழுகும் வளமிக்க மலையே![8]**

என்றும்,

> **ஒரு பக்கத்திலே அருவிகள் ஒலியோடு வழியும்; மற்றொரு பக்கத்திலே பாணர் ஏந்திய கலங்கள்**

மதுவால் நிரம்பி வழியும்; வாக்கச் சிந்தின தேறல் கல்லையும் உருட்டி ஓடி வரும்[9]

என்றும்,

அவ்வளமலையில் மயிலினம் சோலையிலே ஆட, குரங்கினம் மலை முகடுகளிலே தாவி விளையாட, அக்குரங்கினம் அனைத்தும் கூடித்தின்றும் தீராத கனிவகைகள் கணக்கற்று எங்கும் விளங்கின[10]

என்றும் பாரி வாழ்ந்த காலத்துப் பறம்புமலை காட்சியாக்கப்பட்டள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

நேரிமலை

கொன்றை வெண் போழ்க் கண்ணியரும் யாக்கையரும், பல்செருக்கொன்று, மெய்சிதைந்து சாந்தொழில் மறைத்த சான்றோராகிய வீரர்க்குத் தலைவனும், கடனறி மார்பனுமாகிய செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனால் காக்கப்படும் நேரிமலையைப் பகை மன்னர் தாம் வலியுடையோம் என்று செருக்குக் கொண்டு கைக்கொள்ள முயலுவராயின் வலியிழந்து கெடுவர் என்பதைச் சொல்ல வந்த கபிலர்,

மலர்ந்துள்ள காந்தட்பூ தெய்வத்தால் விரும்பப்படுவதால் நீங்காமல் படிந்து தாதுண்ட விரைவாய்ப் பறக்கும் இயல்புடைய தும்பி, அப்பறக்கும் இயல்பு கெடும் பெருமை பொருந்திய பெரிய மலையான கற்களால் உயர்ந்த நேரிமலை [11]

என்றவாறு நேரிமலையைக் காட்டிடக் காணலாம்.

அரண்மனை

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் கொடைச் சிறப்புடன், அவனது வெற்றிச் சிறப்பும் கூற வந்த கபிலர்,

மண் நிறைந்த முற்றத்தையும் ஒழுங்காக அமைந்த பரிசிலர் அன்றி மற்றவர் செல்வதற்கு அரிய காப்பையும் உடைய மதிற்புறத்தையும் உடைய அரண்மனை[12]

என்றவாறு செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் அரண்மனையைக் காட்சிப் படுத்தக் காணலாம். இதே போன்று பாரி மனைவியின் பெருமை பேச வந்த கபிலர்,

ஓவியத்தில் எழுதியதைப் போன்ற வேலைப்பாடு அமைந்த நல்ல மனையில் இருப்பவள்[13]

என்று குறிப்பிடுவதன் மூலம் பாரியின் அரண்மனையைக் காட்சிப்படுத்திக் காட்டியுள்ளார்.

போர்க்களம்

சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனால் காக்கப்படும் நேரிமலையைப் பகை மன்னர் தாம் வலியுடையோம் என்று செருக்குக் கெண்டு கைக்கொள்ள முயலுவராயின் அவர்கள் வலியிழந்து கெடுவர் என்பதைச் சொல்ல வந்த கபிலர்,

> படைவீரர் தாம் ஏந்திய படையானது கெட, வேறு படைகளை ஆராய, வெற்றி குறித்து உயர்த்திய கொடியானது விண்ணில் அசைய, விளங்கும் கதிர் வீசும் மணிகள் பதித்த கொம்பு என்ற வாத்தியத்துடன் வலம்புரிச் சங்குகள் ஒலிக்க, பல களிறுகளின் கூட்டமான வரிசை தத்தமக்குரிய இடத்தினின்றும் பெயர்ந்து போர் நிகழும் இடத்தை நோக்கித் திரிய, போர் செய்வதற்கு அமைந்து போரிட்டு விழுந்த மக்கள் மாக்களின் நியம், விளங்கும் பறந்த களம்[14]

என்றவாறு செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் போர்க்களத்தினைக் காட்சிப் படுத்திக் காட்டிடக் காணலாம்.

உடை, ஒப்பனை

பாத்திரத்தின் தன்மையைப் பிரதிபலிக்க மிகவும் இன்றியமையாததாக அமைவது ஒப்பனை ஆகும். கபிலரின் புறப்பாடல்களில் காணப்படும் நாடக் கூறுகளை இனம் காணுதல் என்ற நிலையில் பாத்திரத்திற்கேற்ற உடையும் பாத்திரப் பண்புக்கேற்ற ஒப்பனையும் செய்யப்பட்டவர்களாகக் கபிலரின் புறப்பாடல் மாந்தர்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

கபிலர் படைத்துக் காட்டும் புறப்பொருள் பாடல் மாந்தர்களாம்

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன்

அகுதை

பாரி

பாரி மகளிர்

ஆகியோரின் உடை, ஒப்பனை குறித்த செய்திகள் கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி நின்று பின்வருமாறு தொகுத்துச் சுட்டப்படுகின்றன.

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன்

ஆம்பல் எண்ணும் வெள்ளம் என்ற எண்ணும் ஆகிய பல ஆண்டுகள் நீ வாழ்க என்று கபிலரால் வாழ்த்தப்பட்டவன் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன். மலையையும் நிலைகுலையச் செய்யும் இடியைப் போல் சினந்து வீரருடன் போய்த் தலைமையேற்றுப் பொருந்திறத்தினனான இவனின் உடை, ஒப்பனை கபிலர் பாடலில் அறியத்தக்கதாகவுள்ளன.

> *வளைவான இந்திரவில்லைப் போலும் மாலை கிடந்து அலைக்கும் சாந்து பூசப்பட்ட மார்பினை உடையவன்; சிறிய இலைகளையுடைய உழிஞைப் பூ மாலையை அணிந்தவன்; சேரர் குடியில் தோன்றிய பகைவரின் மிக்க மாறுபாட்டைக் கெடுத்த கழலும் தொடியை யுடையவன்; அணியத்தக்க அணிகளை அணிந்த மார்பை உடையவன்*

என்றவாறு பதிற்றுப்பத்தில் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் உடை, ஒப்பனை கபிலரால் காட்டப்படுகின்றன. செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் உடை, ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடும் கபிலர் அவன் மனையாள், அவன் நாட்டுச் சான்றோர்கள், அவன் படையின் வீரர்கள் ஆகியோரின் உடை, ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடக் காண முடிகிறது.

சேரமான் மனையாள்

சேரன் மனையாளின் உடை ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடும் கபிலர்,

> **பூண்அணிந் தெழிலிய வனைந்துவரல் இளமுலை**
> **மாண்வரி அல்குல் மலர்ந்த நோக்கின்**
> **வேய்புரைபு எழிலிய விளங்கு இறைப் பணைத்தோள்**
> **காமர் கடவுளும் ஆளும் கற்பில்**
> **சேணாறு நறுநுதல் சேயிழை (பதிற்.65:6-10)**

என்றவாறு குறிப்பிடுகிறார். இதில்,

> *அணிகளை அணிந்த, உயர்ந்த ஒப்பனை செய்தாற் போன்று வரும் இளமுலைகள், மாட்சிமைப்பட்ட வரிகளையுடைய அல்குல், அகன்ற கண்கள் மூங்கிலைப் போன்ற அழகிய பெரிய மூட்டுக்கள்,*

பெருத்த தோள்கள், அழகிய கடவுளர் ஏவல் கொள்ளும் கற்பு, தொலைவினும் போய் மணம் வீசும் நறுமணமுடைய நெற்றி, அழகிய அணிகள் என்னும் இவற்றையுடையவளுக்குக் கணவனே![15]

என்பதில் சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் மனையாளின் உடை, ஒப்பனையுடன் அவளது குணநலமும் எடுத்து விளக்கப்படக் காணலாம்.

சேரனின் சான்றோர்கள்

செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் கொடைச் சிறப்பைக் கூற வந்த கபிலர், பல்செருக்கொன்று மெய் சிதைந்து சாந்தெழில் மறைத்த சான்றோர்களின் உடை, ஒப்பனை குறித்தும் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது.

நாடுடன் நடுங்கப் பல்செருக் கொன்று
நாறிணர்க் கொன்றை வெண்போழ்க் கண்ணியர்
வாள்முகம் பொறித்த மாண்வரி யாக்கையர்
நெறிபடு மருப்பின் இருங்கண் மூரியொடு
வளைதலை மாத்த தாழ்கரும் பாசவர்
எஃகாடு ஊனங் கடுப்பமெய் சிதைந்து
சாந்து எழில் மறைத்த சன்றோர் **(பதிற். 67:13-18)**

என்றவாறு செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் நாட்டுச் சான்றோர்களின் இயல்பும், உடை, ஒப்பனையும் கபிலரால் காட்டப்படுகின்றன.

வாழியாதன் வீரர்கள்

சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதனின் வெற்றியும் சிறப்பும் வாழ்த்தும் கூறவந்த கபிலர், தாளையும், வடிவம்பையும், வேற்படையையும், தோளையும், வில்லையும் உடைய சேரமானின் வீரர்களின் உடை, ஒப்பனை குறித்து,

வண்டிசை கடாவாத் தண்பனம் போந்தைக்
குவிமுகிழ் ஊசி வெண்தோடு கொண்டு
தீஞ்சுனை நீர்மலர் தலைந்து மதஞ்செருக்கி
உடைநிலை நல்லமர் கடந்து மறங்கெடுத்து
கடுஞ்சின வேந்தர் செம்மல் தொலைத்த
வலம்படு வாண்கழல் வயவர் பெரும

(பதிற். 70:6-11)

என்றவாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

அகுதை

வேந்தர்கள் வந்து ஊரை முற்றினர்; அவரது போர் யானைகளைப் பிணித்தலால், ஊரிடத்து மரங்கள் வேர் துளங்கின எனக்கூறி, அம்மகளுக்கு அவன் தந்தை ஏற்ற மணவாளனை நாடிப் பிறரை மறுத்தொதுக்கிய செய்தியைக் கூற வந்த கபிலர்,

ஒளிறுஒள் வாளடக் குழைந்தபைந் தும்பை
எறிந்து இலை முறிந்த கதுவாய் வேலின்
மணநாறு மார்பின், மறப்போர் அகுதை

(புறம். 347: 3-5)

என்றவாறு அகுதையின் உடை, ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடுகின்றார்.

பாரி

பெருவிறல் கொண்டவனும்; பாவை போன்றவளின் கணவனும்; உன்னமரப் பகைவனுமாகிய பாரியின் வென்றிச் சிறப்புடன் கொடைச் சிறப்பைக் கூற வந்த கபிலர்,

பூசிப்புலர்ந்த சாந்தினை அணிந்த அகன்ற மார்பை உடையவன்

என்று பாரியின் ஒப்பனை குறித்துக் குறிப்பிடுகின்றார்.

பாரி மகளிர்

பறம்பு நாட்டிற்கும் பறம்புமலைக்கும் உரியவனும், புலவர்கள் போற்றும் இயல்பினனும், நாணிப் பின் செல்லாது போரிடுதலையே விரும்பி எதிர்நின்று பொருதும் ஆற்றலாளனும், இரப்போர்க்கும் பரிசிலர்க்கும் வாரி வழங்கும் வள்ளன்மையாளனுமாகிய பாரி இறந்த நிலையில் அவனது மகளிர்க்கு இரங்கிக் கபிலர் பாடிய பாடல்களில் பாரி மகளிரின் உடை, ஒப்பனை குறித்த செய்திகள் கபிலரால் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

முல்லையரும்பு போன்ற அரும்பு வளையணிந்த மகளிர், கருங்கூந்தல் மகளிர் கூடல் நகரின் கண்ணுள்ள ஆழ்ந்த நிலைகளைப் போன்று கருத்தடர்ந்த கூந்தலுடையாள் என்றவாறு பாரி மகளிரின் உடை, ஒப்பனை கபிலரால் காட்டப்படுகின்றன.

உரையாடல்

கருத்துப் புலப்பாட்டு உத்திகளுள் உரையாடல் ஒன்றாகும். நாடகம் என்ற நிலையில் வசனம் எனக் குறிக்கப்படும் உரையாடல்

நிகழ்ச்சியை அல்லது கதையை அல்லது செய்தியை அதே நேரத்தில் சுருக்கமாகவும் சிக்கனமானதாகவும் சூழலுக்கும் பாத்திரத்தின் பண்பு நலனுக்கும் பொருத்தமுடையதாகவும் நிகழ்ச்சிப் போக்கை முன் செலுத்தும் பண்பு கொண்டதாகவும் இயற்கைத் தன்மை கொண்டதாகவும் அமைதல் அவசியமாகும்.

கபிலரின் புறப்பாடல்கள் கபிலர் என்கிற பாடலாசிரியர் தற்கூற்று அடிப்படையில் அமைந்த பாடல்கள் எனினும் கபிலரின் புறப்பாடல்களில் உரையாடல் பாங்கு காணப்படுகிறது. அந்த வகையில் கபிலரின் புறப்பாடல்களின் வழி,

கபிலர் - பேகன்

கபிலர் - பேகன் மனைவி

என்றவாறு இரு பாத்திரங்களுக்கிடையேயான உரையாடல் உள்ளது. பாடலாசிரியர் எனினும் கபிலரும் ஒரு பாத்திரமாக அவரது புறப்பாடல்களில் படைக்கப்பட்டுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

கபிலர் - பேகன்

வையாவிக் கோப்பெரும் பேகன் தன் மனைவி கண்ணகியைப் பிரிந்த நிலையில் அவள் இருந்த நிலையைக் கூற வந்த கபிலர், அதனைப் பேகனிடம் கூறுவதாக அமைந்த பகுதி உரையாடல் பாங்கு கொண்டதாக அமைந்திருக்கிறது.

கபிலர் : (பேகனை நோக்கி) மழையற்ற போது பெய்ய வேண்டியும், பெருமழை பெய்ய அதனை நிறுத்தல் வேண்டியும் தெய்வம் போற்றும் குற மக்கள், இவ்வாறு மழை மாறிய மகிழ்வினராய், புனத்து விளைந்த தினையைக் கண்டு மகிழும் வளநாடனே!

வேல்போரும் கைவண்மையும் உடைய பேகனே! நேற்று சுரத்திடையே நடந்து இளைத்து வருந்திய என் சுற்றம் பசியால் வாட, அருவிகள் பல வீழும் உயரிய மலைச் சாரலில் சிற்றூரின்கண், ஒரு வீட்டிலே சென்று வாழ்த்தி, நின்னையும் நின் மலையையும் பாடினோம். அப்பொழுது, கண்ணீர் இடையறாது சோரப் பொருமிக் குழல் இணைவது போலப் பெரிதும் அழுது நின்றனள் ஒருத்தி. எம்மினும் நின்னால் அருள் செய்யப்பட வேண்டிய அவள் யார்? . . .

பேகன் : . . . .

கபிலர் : மயில் பனியால் நடுங்குமெனப் போர்வை அளித்த புகழுடைய பேகனே! கேள்! யாம் பசித்து நின்னை நாடி வருவேம் அல்லேம். எம்மால் காப்பாற்றப்படும் சுற்றமும் இன்று. யாழினை இனிதாக இசைத்து, அருள் விரும்புவோயே, அருள் செய்வாயாக என நின்னிடம் இரக்கும் பரிசில் எம் நலனுக்காக அன்று.

இன்றிரவே நின் தேரேறிச் சென்று, நின் நினைவால் பெறுதற்கரிய நோயை யுடையவளாகக், காணவும் சகிக்காத துயருடன் வாழும் நின் மனைவியின் பிரிவு நோயைத் தீர்ப்பாயாக....

இதுவே யாம் நின்னிடம் விரும்பும் பரிசில்.

கபிலரின் அறிவுரையை ஏற்ற பேகன் தன் மனைவி கண்ணகியுடன் இணைந்ததாகக் குறிக்கப்படும் இவ்வரலாற்றுப் பதிலில் பேகன் பேசாப் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளான்.

கபிலர் - பேகன் மனைவி கண்ணகி

பேகனின் வீட்டின் முன் கபிலரும் அவர்தம் சுற்றமும் செல்வழிப் பண் பாடிநிற்கக் கண் கலங்கி வீழும் நீர் மார்பை நனைக்கும்படியாகப் பேகனின் மனைவி கண்ணகி வருகிறாள். அப்போது கபிலர் அவளை நோக்கி,

கபிலர் : இளையோய்! எம் கேண்மையை விரும்பும் பேகனுக்கு நீவிர் உரிமை உடையவரோ? (என வணங்கிக் கேட்கிறார்)

கண்ணகி: (கை விரல்களால் கண்களைத் துடைத்துக் கொண்டு) அவன் கிளைஞர் யாமல்லோம்! எம் போன்ற அழகினை உடையவள் ஒருத்தியைக் காதலித்து, விளங்கு புகழ்ப் பேகன், தேருடனே முல்லை வேலியையுடைய நல்லூரின்கண் இப்பொழுதெல்லாம் வருகின்றான் என்று பலரும் சொல்வர். கேட்டையோ?.......

என்று கூறுவதாக அமைந்த பகுதி கபிலர்- பேகன் மனைவி கண்ணகி இருவருக்கிடையே நடைபெற்ற உரையாடல் பகுதியாகும்.

இதே போன்று, பாரி மகளிருக்கு மணம் முடிக்க எண்ணிய கபிலர் விச்சிக்கோவிடமும், இருங்கோ வேளிடமும் அவர்களை அழைத்துச் சென்று மணம் முடித்துக் கொள்ள வேண்டும் பகுதிகள் தற்கூற்று என்ற நிலையினதாக அமைந்தாலும்

உரையாடல் பாங்கு கொண்டதாக அமைந்திருப்பது அறிதற்குரியதாகும்.

மெய்ப்பாடு

மெய்ப்பாடு என்பது உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடு ஆகும். கதை மாந்தர் என்ற நிலையில் மேடையில் தோன்றும் நடிகன் தான் ஏற்றிருக்கும் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கும் கதைச் சூழலுக்கும் ஏற்பத் தேவையான பல்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துகிறான். இவ்வாறு கதை மாந்தர் என்ற நிலையில் நடிகன் வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சிகள் பாத்திரத்தின் தன்மையையும் கதை நிகழ்வையும் பார்வையாளருக்கு உணர்த்துவனவாக அமைகின்றன. மெய்ப்பாடுகள் எனச் சுட்டப்படும் இந்த உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டுப் பாங்கு கொண்டனவாகக் கபிலரின் புறப்பாடல்கள் அமைந்து விளங்குகின்றன.

தொல்காப்பியரால் நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்று குறிக்கப்படும் எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளில் வருத்தம் காரணமாகத் தோன்றும் இளிவரல் என்ற மெய்ப்பாடும்; கல்வி, வீரம், புகழ், கொடை என்னும் நான்கு பொருள்களின் காரணமாகத் தோன்றும் பெருமிதம் என்ற மெய்ப்பாடும்; அவலத்தின் காரணமாகத் தோன்றும் அழுகை என்ற மெய்ப்பாடும் கபிலரின் புறப்பாடல்களில் உணரத்தக்கனவாக உள்ளன.

பெருமிதம்

பாரியின் வாழ்க்கையோடு தமது வாழ்க்கையைப் பிணைத்துக் கொண்டு வாழ்ந்தவர் கபிலர். அதன் பொருட்டே பாரியின் இறப்பிற்குப் பின் அவன் மகளிருக்கு மணம் முடிக்கும் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொள்கிறார். பாரியின்மீது கொண்ட அன்பின் காரணமாக அவனைச் சந்தித்து, நட்புப் பாராட்டி, அவனது உயிர் நண்பனாகவும், அறங்காக்கும் அமைச்சராகவும் அவன் புதல்வியருக்கு ஆசிரியராகவும் விளங்கிய கபிலர், பாரியின் கொடைத் தன்மையைப் பலவாறு புகழ்ந்து பாராட்டியுள்ளார்.

தன்பால் உதவி வேண்டி எவர்வரினும் அனைவருக்கும் வரையாது வழங்கும் பெரும் ஈகைப் பண்பு பாரியிடம் இருந்தது. அறிஞர் அறிவிலர் என்றோ, வேண்டியவர் வேண்டாதவர் என்றோ தரம் பார்க்காமலும், இரவலர் எத்துணையர் என்று எண்ணாமலும் எல்லாருக்கும் பொன்னும் பொருளும் கொடுத்துப் போற்றியவன் பாரி. இதனை,

நல்லவும் தீயவும் அல்ல குவி இணர்ப்
புல்லிலை எருக்கம் ஆயினும் உடையவை
கடவுள் பேணோம் என்னா; ஆங்கு
மடவர் மெல்லியர் செல்லினும்
கடவன், பாரி கை வண்மையே (புறம். 106)

என்னும் கபிலரின் புறப்பாடல் பாட்டும் இதே போன்று, இவ்வுலகில் பாரியின் வள்ளன்மைக்கு ஒப்பாகக் கூறத்தக்கது மாரி ஒன்றுதான் எனக் குறிப்பிடும் கபிலர் இவ்வுலகினர் பாரி பாரி என்று ஒருவன்புகழையே பாடுகின்றனர். மாரி என்று ஒன்று உள்ளதை அவர்கள் மறந்தனர் போலும் என வஞ்சப் புகழ்ச்சியாகப் பாரியின் கொடைத் தன்மையைப் பாராட்டுவதை,

பாரி பாரி என்று பல ஏத்தி
ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்
பாரி ஒருவனும் அல்லன்
மாரியும் உண்டீண்டு உலகுபுரப் பதுவே (புறம்.107)

என்னும் புறப்பாடல் வழி அறியலாம். இவ்வாறு முல்லைக்குத் தேரீந்த வள்ளன்மை மிக்க பாரியைப் போன்ற கொடைச் சிறப்புக் கொண்ட பேகனின் கொடைச் சிறப்பினைக் கூறவந்த கபிலர்,

கைவள் ஈகைக் கடுமான் பேக! (புறம். 143:6)

என்று குறிப்பிடுகின்றார். இதே போன்று நாற்பத்தொன்பது தலைமுறைகள் துவரையை ஆண்ட போர் மறமும் கொடையும் மிகுந்த வேளிர்களுள் ஒருவனான இருங்கோவேள் குறித்துக் குறிப்பிடும் போது,

வடபால் முனிவன் தடவினுள் தோன்றிச்
செம்பு புனைந்து இயற்றிய சேண்நெடும் புரிசை
உவரா ஈகைத் துவரை ஆண்ட
நாற்பத்து ஒன்பது வழிமுறை வந்த
வேளிருள் வேளே! விறற்போர் அண்ணல்!
(புறம்.201:8-12)

என்று குறிப்பிட்டுப் பாராட்டிப் புகழ்கின்றார்.

மனத்தில் குற்றம் இல்லாது விளங்கியவனும் தன் புரோகிதனைக் காட்டிலும் அறநெறியில் மேம்பட்டவனுமாகிய சேரமான் செல்வக் கடுங்கோ வாழியாதனின் வெற்றிச் சிறப்புடன் கொடைச் சிறப்பும் கூற வந்த கபிலர்,

வாராச் சேட்புலம் படர்ந்தோன் அளிக்கென
இரக்கு வாரேன் எஞ்சிக் கூறேன்

ஈத்த திரங்கான் ஈத்தொறு மகிழான்
ஈத்தொறு மாவள்ளியின் என நுவலுநின்
நல்லிசை தரவந்திசினே - ஒள்வாள்
உரவுக் களிற்றுப் புலாஅம் பாசறை
நிலவின் அன்னவெள் வேல்பாடினி
முழவில் போக்கிய வெண்கை
விழவின் அன்னநின் கலிமகிழானே (பதிற். 61 : 10-18)

என்றவாறு புகழ்ந்துரைக்கின்றார். மேற்கண்டவாறு தம் காலத்துப் பெருமக்களின் கொடைச் சிறப்பையும் வெற்றிச் சிறப்பையும் வெளிப்படுத்தும் கபிலர் பாடல்களில் 'பெருமிதம்' என்னும் மெய்ப்பாடு உரைக்கத்தக்கதாக உள்ளது.

இளிவரலும் அழுகையும்

வருத்தம் காரணமாகத் தோன்றும் இளிவரலும், அவலம் காரணமாகத் தோன்றும் அழுகையும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவாகும். கபிலரின் புறப்பாடல்கள் வருத்தம் காரணமாகப் பாடப்பட்டனவாகவும்; வருத்த மிகுதியில் தோன்றும் அவலம் காரணமாகப் பாடப்பட்ட பாடல்களாகவும் அமைகின்றன. வள்ளல் பாரியின் இறப்புக்குப் பிறகு பாரி குறித்தும், பாரியின் பறம்புமலை குறித்தும், பாரி மகளிர் குறித்தும் கபிலர் பாடியுள்ள புறப்பாடல்கள் வருத்தமும் அவலமும் கலந்து பாடப்பட்ட பாடல்களாக அமைந்துள்ளன.

பாடல்கள் உணர்த்தும் ஒண்பான் சுவைகளில் அவலச் சுவையே மேம்பட்டு நிற்பது மற்ற சுவைகளைக் காட்டிலும் படிப்போர் இதயத்தைத் தொட்டு உள்ளத்தை உருக்கும் வகையில் துன்பியற் கவிதைகளே சிறந்து நிற்கின்றன. சங்க நூல்களில் துன்பியல் பற்றிக் கூறும் கவிதைகள் கையறுநிலைப் பாடல்கள் என வழங்கப்படுகின்றன. கபிலர் பாடிய கையறுநிலைப் பாடல்கள் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்தவை[16] என்று குறிப்பிடும் ச. மெய்யப்பன், மூவேந்தரோடு பொருத போரில் பாரி மடிந்த பின்னர்ப் பறம்பை விடுத்து வெளியேறிய நிலையில் அவர் பாடிய கையறுநிலைப் பாடல்கள் எட்டு; பாரியின் பிரிவு ஆற்றாது வடக்கிருந்து உயிர் துறங்குங்கால் அவர் பாடிய கையறு நிலைப்பாடல் ஒன்று[17] என்று குறிப்பிடுவார்.

மூவேந்தரின் முற்றுகையால் பறம்பு மலையின் தலைவன் பாரி இறக்கப்பறம்பு நாட்டு மக்கள் பலர் தங்கள் நாட்டை விட்டு வெளியேறிய நிலையில் ஆங்குள்ள ஒரூர்த் தெண்ணீர்க் குளத்தைக் கண்ட கபிலர்,

அறையும் பொறையும் மணந்த தலைய,
எண் நாள் திங்கள் அனைய கொடுங்கரைத்
தெண்ணீர்ச் சிறுகுளம் கீள்வது மாதோ
கூர்வேல் குவைஇய மொய்ம்பின்
தேர்வண் பாரி தண் பறம்பு நாடே (புறம். 118)

என்று தமது வருத்தத்தைப் பதிவு செய்துள்ளார். பறம்புமலையை விட்டு வெளியேறிய கபிலர், அம்மலையின் கொடுமையையும், அம்மலை பிறருக்கு உரித்தாகிப் போன கொடுமையையும் நினைத்து வருந்திப் பாடியது.

ஒருசார் அருவி ஆர்ப்ப, ஒருசார்
பாணர் மண்டை நிறையப் பெய்ம்மார்
வாக்க உக்க தேக்கள் தேறல்
கல் அலைத்து ஒழுகும் மன்னே! பல்வேல்
அண்ணல் யானை, வேந்தர்க்கு
இன்னான் ஆகிய இனியோன் குன்றே (புறம். 115)

என்னும் புறப்பாடலாகும். இவ்வாறு பாரியை இழந்த பறம்புமலையின் நிலைக்கு வருந்திப் பாடிய கபிலர், நாடும் தந்தையும் இழந்தவர்களாக நிற்கும் பாரி மகளிரின் நிலைக்கு ஆற்றாமையால் பாடியது.

வெப்புள் விளைந்த வேங்கைச் செஞ்சுவல்
கார்ப் பெயற் கலித்த பெரும்பாட்டு ஈரத்துப்
பூழி மயங்கப் பல உழுது வித்திப்
பல்லி ஆடிய பல்கிளைச் செவ்விக்
களை கால் கழாலின், கோடு ஒலிபு நந்தி
மென் மயிற் புளிற்றுப் பெடை கடுப்ப நீடிக்
கருந்தாள் போகி, ஒருங்கு பீள் விரிந்து,
கீழும் மேலும் எஞ்சாமைப் பல காய்த்து,
வாலிதின் விளைந்த புது வரகு அரியத்
தினை கொய்யக், கவ்வை கறுப்ப, அவரைக்
கொழுங்கொடி விளர்க் காய் கோட்பதம் ஆக
நிலம் புதைப் பழுனிய மட்டின் தேறல்
புல் வேய் குரம்பைக் குடிதொறும் பகர்ந்து
நறுநெய்க் கடலை விசைப்பச் சோறு அட்டுப்
பெருந் தோள் ஆலம் பூசல் மேவர
வருந்தா யாணர்த்து; நந்துங் கொல்லே;
இரும்பல் கூந்தல் மடந்தையர் தந்தை
ஆடு கழை நரலும் சேட்சிமைப் புலவர்
பாடி யானாப் பண்பிற் பகைவர்

ஓடுகழல் கம்பலை கண்ட
செருவெஞ் சேஎய் பெருவிறல் நாடே (புறம். 120)

என்னும் பாடலாகும். இப்பாடல்களில் கபிலரின் வருத்தமும் அவலமும் காணப்படுகின்றன.

தொகுப்புரை

கபிலரின் புறப்பாடல்களில் புறவாழ்க்கையின் ஊடான அகவாழ்க்கைக் கதைகள் காணப்படுகின்றன. பாரி, பாரி மகளிர், செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன், பேகன் - கண்ணகி ஆகியோர் தம் வாழ்வில் நடைபெற்ற நிகழ்வுகள் சிறந்த நிலையில் நாடகக் கூறுகளாக அமைந்து விளங்குகின்றன.

குறிப்புகள்

1. மணிவேலன், **அவல நாடக நோக்கில் சிலம்பு**, ப. 46.
2. ச.வே. சுப்பிரமணியன், **திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்**, ப. 75.
3. எஸ். விஜயபாரதி, **கபிலரின் கவிநயம்**, ப. 9.
4. ந. கருணாநிதி, **தொல்காப்பியம்**, ப. 24.
5. **தொல், பொருள்**, நச்சினார்க்கினியர் உரை, ப.
6. மேலது, ப.
7. ச. மெய்யப்பன், **கபிலர்**, ப. 44.
8. **புறநானூறு தெளிவுரை**, ப. 161.
9. மேலது, ப. 162.
10. மேலது, ப. 163.
11. **பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும்**, ப. 465.
12. மேலது, பக். 435, 440.
13. மேலது, ப. 418.
14. **பதிற்றுப்பத்து மூலமும் உரையும்**, ப. 469.
15. மேலது, ப. 446.
16. ச. மெய்யப்பன், கபிலர், ப. 61.
17. மேலது, பக். 61-62.

முடிவுரை

'அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் காணலாகும் கதைமாந்தர்கள்' என்னும் தலைப்பில் அமைந்த இந்நூலில் கண்ட மெய்மைகளைக் கீழ்வருமாறு தொகுத்துச் சுட்டலாம்.

தொல்காப்பியர் காலம் தொடங்கி, இலக்கிய வடிவ நாடகங்களாக அறியப்படும் சிற்றிலக்கியங்களின் காலம் வரையிலான தமிழ் நாடக வரலாற்றினை இலக்கியங்களின் துணைகொண்டே அறிய வேண்டியுள்ளது.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'நாடகம்' என்ற சொல் வழக்கில் இருந்துள்ளது. இச்சொல் அக்காலத்தில் பெரு வழக்கில் இருந்து வந்துள்ள கூத்து மரபைக் குறிக்கும் சொல்லாகவே பயன்பாட்டில் இருந்துள்ளது.

தொல்காப்பியர் காலத்தில் இசையோடு பாடல்களைப் பாடக்கூடிய பாணர், கூத்தாடுவதில் ஆற்றல் கொண்ட கூத்தர் மற்றும் பொருநர், ஆடற்கலையில் வல்ல விறலியர் ஆகியோர் வாழ்ந்துள்ளனர்.

நாடகம் மற்றும் கூத்து வெளிப்பாட்டிற்கு அடிப்படையான உணர்ச்சிக் குறிப்பாம் மெய்ப்பாடு குறித்துத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடக் காணமுடிகிறது.

'நாடகம்' என்ற சொல் பட்டினப்பாலை, பெரும்பாணாற்றுப்படை ஆகிய நூல்களில் மட்டுமே காணப்படுகிறது. வேறு சங்க நூல்களில் இச்சொல் பதிவு காணப்படவில்லை.

சங்க காலத்தில் ஆரியக்கூத்து, பாவைக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, அமலைக்கூத்து, கருங்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, துணங்கைக்கூத்து போன்ற கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டுள்ளமையைச் சங்க இலக்கியங்களின் துணைக் கொண்டு அறியமுடிகிறது.

சங்க காலத்தில் ஆடல் அரங்குகள் இருந்துள்ளமையினைச் சங்க இலக்கியங்கள் பதிவுசெய்துள்ளன.

திருக்குறளில் நாடகம் என்ற சொல்லாட்சி காணப்படவில்லை. எனினும் நாடகப் பாங்கு கொண்டனவாகக் குறள்கள் அமைந்திருக்கக் காணமுடிகிறது.

தமிழின் நாடக மரபை விளக்கிச் சொல்லும் முதல் தமிழ் ஆவணம் என்னும் சிறப்பிற்குரிய சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகம் என்ற

சொல் பல்வேறு இடங்களில் பயின்று வருவதுடன், அக்காலத்தில் நாடக அரங்குகள் இருந்துள்ளமையையும், பதினொரு வகை ஆடல்கள் ஆடப்பட்டமையையும் சிலப்பதிகாரம் பதிவு செய்துள்ளது.

இரட்டைக் காப்பியங்களில் இரண்டாவதாக வைத்து எண்ணப்படும் மணிமேகலையில் நாடகம் என்ற சொல் கூத்து என்ற பொருளில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

சமகாலத் தன்மையை இலக்கியங்களில் பதிவு செய்தல் என்ற நிலையில் கூத்து, கூத்தர் குறித்த செய்திகள் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

பல்லவர் காலத்தில் கோயில்களில் நாடகம் நிகழ்த்துவதற்குத் தனிக் குழுக்கள் இருந்த செய்தியைப் பெருங்கதை குறிப்பிடுகிறது. இசையும் கூத்தும் காமத்திற்குரியன என்னும் கருத்து நிலை சீவக சிந்தாமணியில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

சோழர் காலத்து நாடக முயற்சிகளை அக்காலத்தியக் கல்வெட்டுகளின் வழி அறியமுடிகிறது.

நாடகமும் கூத்தும் மக்களின் சிறந்த பொழுது போக்குகளாக இருந்தமையினைக் கம்பராமாயணம் காட்டக் காண முடிகிறது. இறைவனைக் 'கூத்தர்' எனப் பெரியபுராணம் குறிப்பிடக் காணலாம்.

16, 17ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தில் நிலவிய அரசியல் குழப்பங்களின் காரணமாக அரசர்களது ஆதரவு புலவர்களுக்கும் இல்லாத நிலையில், பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, வாசகப்பா, கீர்த்தனை போன்ற சிற்றிலக்கிய வகை நாடகங்கள் தோன்றியுள்ளன.

பல்வேறு கூறுகளின் இணைவே நாடகம் என்ற நிலையில் நாடகக் கூறுகள் குறித்துப் பல்வேறு கருத்து நிலைகள் முன் வைக்கப்படுகின்றன. இக்கருத்து நிலைகளை இலக்கியம், அரங்கியல் என்னும் இரண்டு நிலைகளிலும் ஆராயின் நாடகத்தின் கூறுகளாக,

கதை

கதைக்கோப்பு

கதைக் கோப்பு அமைப்பு

களமும் காலமும்

காட்சியமைப்பு

பாத்திரங்கள்

உடை ஒப்பனை

உரையாடல்

தனிமொழி

மெய்ப்பாடு

நிகழ்த்தல் பாங்கு

என்பனவற்றைக் கொள்ளலாம்.

சங்க காலத் தமிழ்ப்புலவர்களில் பாட்டுத் தொகையாலும் பாடும் திறத்தாலும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவராகக் கபிலர் விளங்கக் காணமுடிகிறது.

புலவர்கள் போற்றிய புலவராகவும், சமயச் சார்பு அற்றவராகவும், நட்புப் பாராட்டியவராகவும், நல்ல தமிழாசானாகவும் கபிலர் விளங்கியுள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

அகம், புறம் என்றவாறு அகத்திணை, புறத்திணை என்னும் திணை அடிப்படையில் மண்ணுக்கேற்ற முதல், கரு, உரிப்பொருள்களைக் கொண்டு வாழ்ந்த தமிழ் மக்களின் சமூக, வாழ்வியலைத் தெளிவாகக் காட்டுவனவாகக் கபிலரின் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

களவு வாழ்க்கையில் தொடங்கி, கற்பு வாழ்க்கையாகப் பரிணாமம் பெறும் தமிழ் மக்களின் அக வாழ்க்கை மரபையும், போரியல் உள்ளிட்ட தமிழ் மக்களின் புறவாழ்வையும் மரபு நிலையில் நின்று காட்டுவனவாகக் கபிலரின் பாடல்கள் அமைந்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

பெயர் சுட்டப்படாமையே தமிழ் மக்களின் அகத்திணை மரபு என்ற நிலையில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய், தந்தை, பாங்கன் என்றவாறே கதை மாந்தர்கள் படைத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளனர்.

போரியல் என்ற நிலையில் தமிழ் மன்னர்களின் மறவுணர்வையும், வெற்றிச் சிறப்பையும் சிறப்பித்துக் காட்டும் கபிலரின் புறப்பாடல்கள் புறவாழ்வியல் என்ற நிலையில் கொடைச் சிறப்பையும் அக்காலத்தியச் சமூகத்தில் வழக்கில் இருந்து வந்துள்ள தொழில்களையும் காட்டுகின்றன

கபிலரின் அகப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் அதனதன் அளவில் தனிக் கட்டமைப்புடைய சின்னஞ்சிறு நாடகம் என்றாலும் கபிலரின் அகப்பாடல்கள் அனைத்தையும் ஒருங்கே

வைத்து நோக்கும் போது அவற்றின் ஊடாகக் கதைகள் அமைந்திருப்பதும், அக்கதைகள், கதைக் கோப்பு மற்றும் கதைக் கோப்பு அமைப்புக் கொண்டதாக இருப்பதும் கதை வெளிப்பாட்டிற்குத் தேவையான கதை மாந்தர்களைக் கொண்டதாக அமைந்திருப்பதும் அறிதற்குரியதாகும்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி, தாய், தந்தை, பாங்கன், செவிலி, பரத்தை ஆகியோர் கதை மாந்தர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

கபிலரின் புறப்பாடல்களில், பாரி, சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன், மலையமான் திருமுடிக்காரி, வையாவிக் கோப்பெரும் பேகன், இருங்கோவேள், விச்சிக்கோன், வல்வில் ஓரி, நள்ளி, அகுதை, பாரி மகளிர், பேகன் மனைவி கண்ணகி, பாரியின் மனைவி, செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் மனைவி ஆகியோர் கதை மாந்தர்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோரின் உடை, ஒப்பனை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. புறப்பாடல்களில் சேரமான் செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன், அவன் நாட்டுச் சான்றோர், வீரர், அகுதை, பாரி மகளிர் ஆகியோரின் உடை, ஒப்பனை குறிக்கப்பட்டுள்ளமை.

கபிலரின் பாடல்கள் உரையாடல் பாங்குடன் அமைந்துள்ளன. அகப்பாடல்களில், தலைவன் - தலைவி உரையாடல், தலைவி-தலைவன் உரையாடல், தோழி-தலைவன் தலைவி உரையாடல், தோழி-தலைவி உரையாடல் என்று உரையாடல் அமைந்துள்ளமையை அறியமுடிகிறது.

கபிலரின் புறப்பாடல்களில் கபிலர்-பேகன் மனைவி உரையாடல், கபிலர்-பேகன் உரையாடல் என்றவாறு உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தினைப்புனம், மலை, தலைவன் குறியிடம் வரும் நெறி ஆகியன காட்சியமைப்பாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

கபிலரின் புறப்பாடல்களில், பறம்பு மலை, திருக்கோவிலூர் நாடு, பேகன் நாடு, வாழியாதன் அரண்மனை, நேரிமலை ஆகியன காட்சியமைப்பாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. களம், காலம் என்ற நிலையில் கபிலரின் அகப்பாடல்களில் குறிஞ்சி, முல்லை, நெய்தல் ஆகிய திணை ஒழுக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நிலங்களும் அந்நிலங்களுக்குரிய காலமும் காட்டப்பட்டுள்ளன. கபிலர் புறப்பாடல்களில் களம்

என்ற நிலையில் பறம்பு நாடு, பறம்பு மலை, நேரிமலை, திருக்கோயிலூர் நாடு, பேகன் நாடு ஆகியன காட்டப்பட்டுள்ளன. காலம் குறித்த செய்தி கபிலரின் புறப்பாடல்களில் அறியப்படவில்லை.

கபிலரின் அகப்பாடல்களில் தனிமொழி அமைந்துள்ளது. தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோர் தனி மொழியில் பேசக் காணமுடிகிறது. புறப்பாடல்களில் தனிமொழியை எந்தப் பாத்திரமும் பேசக் காணமுடியவில்லை. கபிலரின் அகப்பாடல்கள் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் நகை, அழுகை, அச்சம், பெருமிதம், இளிவரல், மருட்கை, வெகுளி, உவகை என்னும் எட்டு வகை மெய்ப்பாடுகள் தோன்ற அமைந்துள்ளன. புறப்பாடல்களில் நகை, பெருமிதம், இளிவரல், அழுகை ஆகிய மெய்ப்பாடுகள் அமைந்துள்ளன. நாடகம் என்பது நிகழ்த்தலின் மூலமே முழுமை அடைகிறது என்ற நிலையில் கபிலரின் பல அக-புறப்பாடல்கள் நிகழ்த்தல் பாங்கு கொண்டனவாக அமைந்துள்ளன.

மேற்கண்ட மெய்மைகளை மீளாய்வு செய்யின் கீழ்வரும் மெய்மைகளைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம். வரலாற்றின் ஊடான தமிழ்நாடக வரலாறு குறித்து எழுதப்பட்ட பதிவுகள் எவையும் கிடைக்காத நிலையில் தமிழ் நாடக வரலாற்றினை இலக்கியங்களின் துணைக்கொண்டே அறிய வேண்டியுள்ளது. அந்த வகையில் தொல்காப்பியம் தொடங்கி -சங்க இலக்கியங்கள், காப்பியங்கள் தொடர்ந்து சிற்றிலக்கியங்கள் வரையிலான தமிழ் இலக்கியங்கள் தமிழ் நாடகம் குறித்த பல்வேறு செய்திகளைப் பதிவு செய்துள்ளன.

சங்க இலக்கியங்களின் செம்மையான அமைப்பிற்கும் சீரிய கருத்து வெளிப்பாட்டிற்கும் துணை செய்வனவாகக் கபிலரின் பாடல்கள் விளங்கக் காணலாம். அந்த வகையில் பாட்டுத் தொகையாலும் பாடும் திறத்தாலும் குறிப்பிடத்தக்க சங்கத் தமிழ்ப் புலவராகக் கபிலர் விளங்குகிறார் எனலாம்.

கபிலரின் பாடல்கள் அகத்திணை மரபுகளையும் புறத்ணைக் கூறுகளையும் கொண்டவனவாக அமைந்துள்ளமை அறிதற்குரியதாகும்.

பல்வேறு கூறுகளின் இணைவே நாடகம் என்ற நிலைகளில் இலக்கியம் மற்றும் அரங்கியல் நிலைகளில் கபிலரின் பாடல்களில் நாடகக் கூறுகள் காணக்கிடக்கின்றன,

துணை நூல்கள்

1. அரங்கசாமி, கா., **கம்பராமாயணத்தில் நாடகக் கூறுகள்,** என்னெஸ் பப்ளிகேஷன்ஸ், உடுமலைப் பேட்டை, 1993.
2. அரங்கசாமி, பழனி. **தமிழ் நாடக வரலாறு,** தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.
3. அழகப்பன், ஆறு. **தமிழ் நாடகம் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்,** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம், 1987.
4. அறவாணன், க.ப. **அற்றை நாட் காதலும் வீரமும்,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1978.
5. அஷ்வகோஷ், **அரங்க ஆட்டம் இயக்குதல் கோட்பாடு.**
6. ஆண்டி, **இந்திய மேல்நாட்டு நாடக மேடைக் கலைகள்,** தி இன்ஸ்டியூட் கல்சர்ஸ், சென்னை, 1963.
7. ஆனந்தி ராமச்சந்திரன், **நம் நாட்டு நடனங்கள்,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1962.
8. இரவீந்திரன், **க. தி.க. சண்முகம் நாடகங்கள்,** எழினி, அதங்கோடு, 1987.
9. இரவீந்திரன், க. **தமிழில் பாலர்சபை நாடகங்கள்,** தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 2000.
10. இராகவையங்கார், **குறுந்தொகை விளக்கம்,** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1993.
11. இராசு, இரா. **அம்மன் வழிப்பாட்டுச் சடங்கில் நாடகக் கூறுகள்,**
12. இராமகிருஷ்ணன், **அகத்திணை மாந்தர்-ஓர் ஆய்வு,** சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, மதுரை, 1982.
13. இராமசுவாமி, மு.(மொ.ர்) **நாடகக்கலை,** தமிழ்ப் பல்லைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985.
14. இராமசுவாமி, மு. **தமிழ்நாடகம், நேற்று, இன்று, நாளை,** ருத்ரா பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1998.

15. இராமசுவாமி, மு. **சாபவம் விமோசனம்**, ருத்ரா பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1998.

16. இராமசுவாமி, மு., முருகேசன், கு., கோவிந்தசாமி, பெ., **இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1999.

17. இராமலிங்கம், மா. **நாவல் இலக்கியம்**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1980.

18. இராமானுஜம், சே. **நாடகப் படைப்பாக்கம்-அடித்தளங்கள்**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

19. இளங்கோ, ச.அ. **பாரதிதாசன் நாடகங்கள்**, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1990.

20. இன்னாசி, சூ. கோவிந்தசாமி, பெ. **கிறிஸ்துவ நாடக இலக்கியம்**, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1988.

21. கடிகாசலம், ந. (பதி.ர்.) **தமிழ் ஆய்வுக் களங்கள்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

22. கடிகாசலம், ந. (பதி.ர்) **குறுந்தொகைத் திறனாய்வு**, அபிராமிப் பதிப்பகம், அண்ணாமலை நகர், 1978.

23. கந்தசாமி, சோ.ந. **புறத்திணை வாழ்வியல்**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

24. கருணாநிதி, ந. **தொல்காப்பியம்-1**. வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை, 2002.

25. கருணாநிதி, ந. **தொல்காப்பியம்-2**, வசந்தா பதிப்பகம், சென்னை, 2002.

26. கார்த்திகா கணேசர், **தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1969.

27. கிருஷ்ணமூர்த்தி, கு.சா., **தமிழ் நாடக வரலாறு**, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

28. குமரன், இரெ. **சங்க இலக்கிய அகப் பாடல்களில் கருத்துப் புலப்பாட்டு உத்திகள்**, அனன்யா, தஞ்சாவூர், 2001.

29. குமாரவேலன், இரா. **தமிழ் நாடக ஆய்வு**, அரசு பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

30. கைலாசபதி, க., **ஒப்பியல் இலக்கியம்**, சென்னை புக் ஹவுஸ், சென்னை, 1982.

31. கோவிந்தசாமி, பெ. **கிறிஸ்துவத் தமிழ் நாடகங்கள்**, சி.எல்.எஸ்., சென்னை, 1992.

32. சக்திப் பெருமாள், **தமிழ் நாடக வரலாறு**, வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை, 1979.

33. சகஸ்ரநாமம், எஸ்.வி. **நாடகக்கலையின் வரலாறு**, தமிழ்த் துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1975.

34. சண்முகம், இராம. **சங்க இலக்கியங்களில் வரைவு கடாதலும் அறத்தொடு நிற்றலும்**, சரவணா பதிப்பகம், மதுரை, ஆ.இ.

35. சண்முகம், தி.க. **நாடகக்கலை**, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1959.

36. சண்முகம், தி.க. **எனது நாடக வாழ்க்கை**, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1972.

37. சதாசிவ ஐயர், தி. **ஐங்குறு நூறு மூலமும் உரையும்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1999.

38. சம்பந்த முதலியார், ப. **நாடகத் தமிழ்**, சென்னை, 1962.

39. சரளா இராஜகோபாலன், **இலக்கிய விருந்து**, ஒளி பதிப்பகம், சென்னை, 1994.

40. சாமி, பி.எல். **சங்க இலக்கியத்தில் செடி, கொடி, விலங்குகள்**, கழகம், சென்னை, 1980.

41. சாலை இளந்திரையன், **சமுதாய நோக்கு**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1980.

42. சிதம்பரனார்,சாமி. **எட்டுத் தொகையும் தமிழர் பண்பாடும்**, ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை, 1957.

43. சிதம்பரனார், சாமி. **பழந்தமிழர் அரசியல்**, ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை, 1957.

44. சீனிவாசன், அ. **குறிஞ்சி**, பெரியநாயகி அச்சகம், மதுரை, 1977.

45. சுப்பிரமணியன், சு.வ. **சங்கப் பாட்டில் பொங்கும் உணர்ச்சி**, சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1983.

46. சுப்பு ரெட்டியார், ந. **அகத்திணைக் கொள்கைகள்**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1981.

47. சுமதி கனகசபை, **குறுந்தொகை காட்டும் காதல் வாழ்க்கை**, மெய்யாமிர்தம் பதிப்பகம், சென்னை.

48. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், **நாடகவியல்**, வி.சு. சுவாமிநாதன், மதுரை, 1957.

49. செயராமன், நா. **சங்க இலக்கியக் கோட்பாடுகள்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1975.

50. செயராமன், நா. **முல்லைப் பாடல்கள்**, குமரன் வெளியீடு, மதுரை, 1976.

51. சோமசுந்தரனார், பொ.வே. (உ.ர்.) **கபிலர் இயற்றிய குறிஞ்சிப் பாட்டு**, கழகம், சென்னை, 1978.

52. சோமலே, **தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும்**, நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா, புதுடில்லி, 1975.

53. ஞானசம்பந்தன், அ.ச. **அகமும் புறமும்**, கழகம், சென்னை,1991.

54. ஞானசம்பந்தன், அ.ச. **இலக்கியக் கலை**, கழகம், சென்னை, 1964.

55. ஞானசுந்தரம், தெ. **குறுந்தொகைத் தெளிவு**, தாயம்மை பதிப்பகம், சென்னை, 1999.

56. ஞானமூர்த்தி, தா.ஏ. **நாடகத்திறன்**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1987.

57. ஞானமூர்த்தி, தா.ஏ. **பொன் மலர்**, தமிழின்பம், கோவை,1930.

58. தட்சிணாமூர்த்தி, **சங்க இலக்கியங்கள் உணர்த்தும் மனித உறவுகள்**, தி பார்க்கர், சென்னை, 2000.

59. தட்சிணாமூர்த்தி, அ. **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்**, யாழ், சென்னை, 1994.

60. தட்சிணாமூர்த்தி, அ. **தமிழியற் சிந்தனைகள்**, ஆசிரியர், தஞ்சாவூர்.

61. தண்டாயுதம், இரா. **சங்க காலம்**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1978.

62. தமிழண்ணல், **குறிஞ்சிப் பாட்டு இலக்கியத் திறனாய்வு விளக்கம்**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1977.

63. தமிழண்ணல், **சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு**, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1979.

64. திரவியம், க. **தேசியம் வளர்த்த தமிழ்**, பழனியப்பா பிரதர்ஸ், சென்னை, 1974.

65. திருநாவுக்கரசு, க.த. **தமிழ்ப் பண்பாடு**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2001.

66. துரைக்கண்ணன், நாரண. **தமிழ் நாடகம்**, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1976.

67. துரைசாமிப் பிள்ளை, ஔவை (உ.ர்.) **பதிற்றுப்பத்து-மூலமும் விளக்க உரையும்**, கழகம், சென்னை, 1999.

68. துரைசாமிப் பிள்ளை, ஔவை, **புறநானூறு**, கழகம், சென்னை, 1999.

69. தேவநேயப் பாவாணர், **பழந்தமிழ் அரசியல் கோட்பாடுகள்**, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1999.

70. நாராயணசாமி ஐயர், அ. (உ.ர்) **நற்றிணை நானூறு-மூலமும் உரையும்**, கழகம், சென்னை, 2001.

71. நீலகண்டன், ப. **நாடக மேடை**, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1981.

72. பகவதி, கு. (ப.ஆ.) **தமிழ் நாடகம் நேற்றும் இன்றும்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை,

73. பாலசுந்தரம் பிள்ளை, தி.சு. **பண்டைத் தமிழர் இன்பியல் வாழ்க்கை**, கழகம், சென்னை, 1974.

74. பாலசுப்பிரமணியன், கு.வெ. **சங்க இலக்கியத்தில் புறப்பொருள்**, மீரா, புதுக்கோட்டை, 1986.

75. பாலசுப்பிரமணியன், சி. **சங்க கால மகளிர் நிலை**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1983.

76. பாஸ்கரதாஸ், ஈ.கோ. **அகப்பொருள் பாடல்களில் தோழி**, திருமனை வெளியீடு, கோவை, 1979.

77. பிச்சமுத்து, நா. **இலக்கிய இயக்கங்கள்**, சக்தி வெளியீடு, சென்னை, 1980.

78. புலியூர்க் கேசிகன், **புறநானூறு தெளிவுரை**, தேசிகன் பதிப்பகம், சென்னை, 1971.

79. பெருமாள், ஏ.என். **தமிழிலக்கியச் சிந்தனைகள்**, ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.

80. பெருமாள், ஏ.என். **தமிழர் இசை**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

81. பெருமாள், ஏ.என். **தமிழ் நாடகம்-ஓர் ஆய்வு**, தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

82. பெருமாள், ஏ.என். **தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்**, அணியகம், சென்னை, 1977.

83. மணிவேலன், **அவல நாடக நோக்கில் சிலம்பு**, தேன் தமிழ்ப் பதிப்பகம், சேலம், 1979.

84. மாணிக்கம், வ.சுப. **தமிழ்க் காதல்**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1975.

85. மீனாட்சி சுந்தரம், தெ.பொ. **நாடகக் காப்பியங்கள்**, சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1966.

86. முத்தரசன், கு. **சங்ககாலம்**, தேன் தமிழ்ப் பதிப்பகம்,

சென்னை, 1980.

87. மெய்யப்பன், ச. **கபிலர்**, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1995.

88. லட்சுமி, கா. **நாடகத் தமிழ்**, சூர்யா பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2004.

89. லட்சுமி, கா. **சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள்**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1984.

90. வரதராசன், மு. **இலக்கியத்திறன்**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1963.

91. வரதராசன், மு. **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு**, சாகித்ய அகாதெமி, புதுதில்லி, 1986.

92. வரதராசன், மு. **பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இயற்கை**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1979.

93. விஜயபாரதி, எஸ். **கபிலர் கவிநயம்**, முத்துக்குமரன் பதிப்பகம், சென்னை, 1980.

94. வெள்ளைவாரணன், க. **பத்துப்பாட்டுச் சொற் பொழிவுகள்**, கழகம், சென்னை, 1975.

95. வேங்கடசாமி நாட்டார், ந.மு. **நக்கீரர் கபிலர்**, நாவலர், ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் கல்வி அறப்பணிக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1996.

96. ஸ்ரீநிவாச ஸர்மா, **வடமொழி நாடக இலக்கிய வரலாறு**, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1989.

97. Adya Rangacharga, **The Indian Theatre**, National Book Trust India, New Delhi, 1971.

98. Anand Mulkhraj, **Indian Theatre**, Roy Publications, New York, 1951.

99. Kailasapathy, K., **Tamil Heroic Poetry**, Oxford University Press, London, 1966.

100. Kulkarni, K.P., **Sanskrit Drama & Dramatists**, Samartt Bharat Press, Poona, 1927.

101. Perumal, A.N., **Tamil Drama Origination**, Development, International Institute of Tamil Studies, Madras, 1981.

102. Sivathambi, K. **Drama in Ancient Tamil Society**, N.C.B.H. Madras, 1981.

103. Varad Pande, M.L., **Traditions's of Indian Theatre**, Abhinava Prakasham, New Delhi, 1971.

கட்டுரைகள்

1. அந்தோணி குருசு, சு. உலக நாடக அரங்கமும் அவையும், **16ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை தொகுதி-4**, இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், அண்ணாமலை நகர், 1984.
2. அரங்கசாமி, வ.அ. குறிஞ்சி, **நற்றிணைச் சொற்பொழிவுகள்**, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1957.
3. அழகப்பன், ஆறு. உலகில் நாடகத் தோற்றமும் தமிழில் நாடக வரலாற்றுத் துவக்கமும், **3ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை**, கழகம், சென்னை, 1971.
4. அழகப்பன், ஆறு. உலகில் நாடகத் தோற்றங்கள், **16ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை தொகுதி-3**. இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், அண்ணாமலை நகர், 1984.
5. அஷ்வகோஷ், தமிழின நாடக மரபு, **தமிழ் நாடகம் நேற்றும்-இன்றும்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2000.
6. இரகுபதி சாமிநாதன், ஐங்குறுநூற்றில் அகப்பாடல் அமைப்பு, **வையை-2**, மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1975.
7. இரமநாதன், சு.ப. குறிஞ்சி, **ஐங்குறு நூற்றுச் சொற்பொழிவுகள்**, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1965.
8. இராமலிங்கம், மா. அகப்பாடலில் நாடக வழக்கு, **10ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை தொகுதி-1**, சென்னை, 1978.
9. காசிராசன், இரா, ஐங்குறுநூற்றில் குறிஞ்சிப் பின்புலம், **பொதிகை மலர்**, மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக் கழகம், மதுரை, 1979.
10. கேசவன், மு.சி. பாரியை வென்ற மூவேந்தர்கள், **5ஆவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை**, மாநிலக் கல்லூரி, சென்னை, 1973.
11. சதாசிவம், மு. குறிஞ்சிக்கலி பாடியவர் சங்க காலக் கபிலரா? **12ஆவது கருத்தரங்க ஆய்வுக் கோவை**, இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் ஆசிரியர் மன்றம், சென்னை.

12. சீனிச்சாமி, துரை. இலக்கியத்தில் இயற்கை, **வையை-1**, மதுரைப் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1974.

13. செல்வராசன், மா. சங்க காலச் சமுதாயவியல் கோட்பாடு, **தமிழாய்வு தொகுதி-12**, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1981.

14. சொக்கலிங்கம், பா. குறிஞ்சி, **குறுந்தொகைச் சொற்பொழிவுகள்**, கழகம், சென்னை, 1940.

15. திருமேனி, கு. **சங்க இலக்கியத்தில் நாடகக் கூறுகள், சங்க இலக்கியக் கட்டுரைகள்**, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1984.

16. பூங்கோதை, இரா. குறுந்தொகையில் நாடக் கூறுகள், **34ஆவது கருத்தரங்க ஆய்வுக் கோவை**, தொகுதி-III. இந்தியப் பல்கலைக்கழகத் தமிழாசிரியர் மன்றம், 2003.

17. முகமதலி, சே.மு.மு. தமிழ்க் கவிதை நாடகம், **தோற்றமும் வளர்ச்சியும், திறனாய்வுக் கட்டுரைகள்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை - 600 113
அண்மை வெளியீடுகள்

	ரூ.பை.
தமிழக வானவியல் சிந்தனைகள்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள்-நாட்டுப்புறவியல்,கலை,பண்பாடு	90.00
தொல்காப்பியம்-எழுத்ததிகாரம் மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	200.00
வாழிய செந்தமிழ்	140.00
பேராசிரியர் அ.மு.பரமசிவானந்தம்	40.00
தமிழக எல்லைப் போராட்டங்கள்	60.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - I	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - II	90.00
திருப்புகழ் ஒளிநெறி பகுதி - III	80.00
தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகார மூலமும் சேனாவரையருரையும்	200.00
தொல்காப்பியம்-பொருளதிகார மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்	325.00
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகார மூலமும் பேராசிரியர் உரையும்	300.00
Economic Heritage of the Tamils	115.00
மலேசியத் தமிழரும் தமிழும்	100.00
மொழி, சமய, சமுதாயத் தளங்களில் பாவாணர் பங்களிப்பு	50.00
தமிழ்ப் புனைகதைகளில் உளவியல்	35.00
தமிழியல் ஆய்வுச் சிந்தனைகள் - தொல்லியல், வரலாறு, சமூகவியல்	100.00
கவிதையியல்	50.00
பண்பாட்டு நோக்கில் திருமுறைகள்	30.00
கதைப் பாடல்களில் கட்டுப்பாட்டு மீறல்கள்	95.00
Bibliography on Translations	175.00
சங்க இலக்கிய ஆய்வு தெ.பொ.மீ.யும் மேலை அறிஞரும்	60.00
திராவிட மொழி இலக்கியங்கள்	200.00
வா.கீ.ச. கலாநிதி கி.வா.ஜகந்நாதன்	60.00
நாசுதிராதிக்-ஞாலமுதன்மொழிஆய்வுகளுக்குப்பாவாணர் தரும் ஒளி	35.00
தமிழ்ச்சொற் பிறப்பாராய்ச்சி	45.00
மொழி பெயர்ப்பியல்	45.00
சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை	40.00
சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு தொல்காப்பியம் - முதல் பகுதி	70.00
இசுலாமியச் சிற்றிலக்கியங்கள்	40.00
பாவாணர் கடவுள் நம்பிக்கையும் சமயச் சால்பும்	30.00
மகளிர் முன்னேற்றத்தில் "அவள் விகடன்" இதழின் பங்களிப்பு	35.00
திருக்குறள் உரைச் சிந்தனைகள்	50.00
தமிழர் நாட்டு விளையாட்டுகள்	95.00
தமிழர் பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும்	120.00
மீனவர் சமுதாய நாட்டுப்புறப் பாடல்கள்	35.00
A Course in Modern Standard Tamil	65.00
இசை மருத்துவம்	45.00
கம்பன் களஞ்சியம்	550.00
குலோத்துங்கன் பார்வையில் சமுதாயம்	70.00
நவீன நாடகங்களும் ஊடகங்களும்	**50.00**
மொழிபெயர்ப்பு ஒரு கவின் கலை	**75.00**
மனிதப் புனிதர் கக்கன்	**110.00**

Pub No. 682 அரங்கியல் நோக்கில் கபிலர் பாடல்களில் கதைமாந்தர்கள் 100.00